

g) Gestaltung und Ausschmückung des Zuschauerraumes.

1) Architektur und Ornamentik.

In Art. 55 (S. 77) ist bereits hervorgehoben worden, daß der Bestimmung eines Theaterfaales eine festliche und heitere Gestaltung und Raumwirkung weit mehr angemessen ist als eine strenge und ernste; deshalb ist auch eine freiere, dekorativere Behandlung der architektonischen Formen und Ordnungen da wohl am Platze. Wenn schon die Hauptformen in ihren Verhältnissen und Einzelheiten eine freiere und zierlichere, dem Wesen eines eleganten, der Unterhaltung und Zerstreuung gewidmeten Innenraumes angemessene Ausbildung nahelegen, so ist dies in ganz besonderem Maße der Fall in Beziehung auf die übrigen, einem Theaterfaale eigentümlichen und in keinen Kanon sich fügenden Einbauten und Ausstattungsteile aller Art.

171.
Charakter
und Stil.

Es bedarf keines besonderen Beweises, wie wenig selbst die reinsten und edelsten, einer klassischen Außenarchitektur angemessenen Formen in einem solchen Raume an ihrem Platze erscheinen würden. Unmöglich ist es, irgend eine bestimmte Stilform als die für einen Theaterfaal von vornherein gebotene zu bezeichnen; denn auch darin unterliegen Anschauung und Geschmack einem schnellen Wechsel.

Diejenige des Ueberganges vom Barock zum Rokoko, sowie das reine Rokoko bieten sich ganz besonders für eine spielende oder üppige Behandlung der von der Renaissance übernommenen architektonischen Grundformen. Auch sind gerade aus dieser Zeit einige der reizvollsten Theaterinterieurs auf uns gekommen, und so ist diese als charakteristischer Ausdruck einer Periode des vollendetsten Lebensgenusses uns erscheinende Stilform neuerdings auch vielfach als die für Theater besonders typische angesehen und sehr oft, teilweise auch mit großem Geschicke und verdientem Erfolge, angewendet worden.

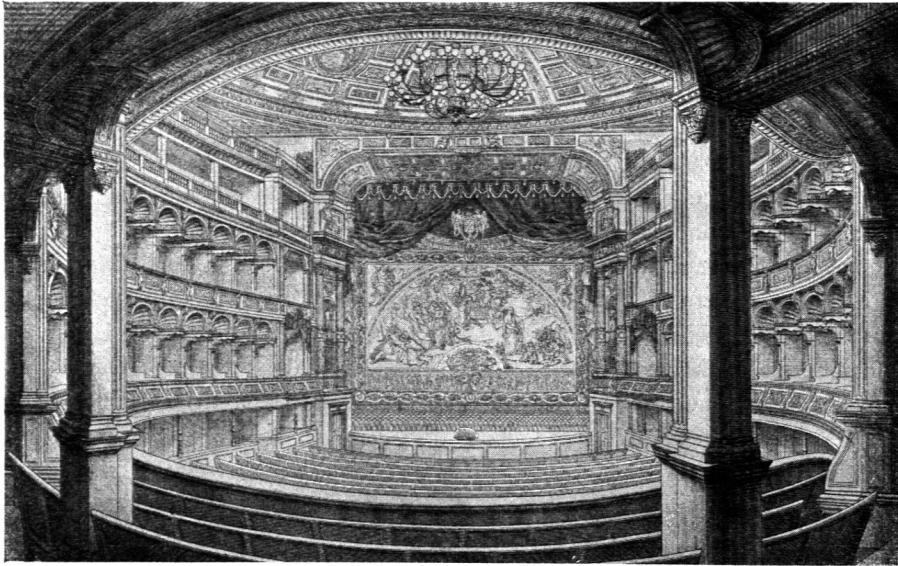
Der Umstand, daß diese Stilform nach ihrer Wiederaufnahme in neuester Zeit nicht nur für Theater und öffentliche Vergnügungstätten allein, sondern bald auch für anderen Zwecken dienende Bauwerke eine große Verbreitung fand und eine Zeitlang fast die herrschende wurde, hatte zur Folge, daß ihr ein besonders eingehendes Studium zu teil wurde, wobei manche ganz oder beinahe in Vergessenheit geratene Technik wieder hervorgeholt und aufgenommen wurde. Hier möge in erster Linie der Arbeiten der Bildhauer und Stuckateure gedacht werden und im besonderen der sog. angetragenen Arbeiten, durch deren Wiedererstehung es allein ermöglicht worden ist, die dem Rokoko und den ihm verwandten Bauweisen eigentümlichen und charakteristischen Feinheiten des Ornaments mit fast vollendetem Nachempfinden wiederzugeben.

Bei Gestaltung des Saales seines ersten Dresdener Hoftheaters bot sich *Gottfried Semper* keine solche direkte Anlehnung. Eine Wiederaufnahme des Rokoko lag dem allgemeinen Gefühle damals noch zu fern, so schöne Beispiele gerade Dresden dafür auch aufzuweisen hatte. Er schuf sich deshalb seine eigene Formensprache, indem er sich von der damals, d. h. in den Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts, herrschenden schüchternen und nüchternen Behandlung der von der Antike übernommenen Formen freimachte. Er entwickelte die Architektur seines Saales auf dem Boden der italienischen Hochrenaissance, sie mit einer ebenso feinen wie dem Zwecke angepaßten und charakteristischen Zierlichkeit ausstattend (Fig. 150¹³⁰).

130) Fakf.-Repr. nach: SEMPER, G. Das königl. Hoftheater in Dresden. Braunschweig 1849. Taf. III.

Die befremdende Tatsache, daß gerade die Logenhäuser der größeren und bekannteren italienischen Theater jenes festlichen und heiteren Typus sind, den wir mit Recht für einen solchen Raum fordern, erklärt sich zunächst aus der bereits besprochenen, ihnen eigentümlichen Anordnung der lotrecht übereinander stehenden Rangbrüstungen, der bis oben gleichmäßig durchgeführten Logenteilung mit den bis an die Brüstung vorgezogenen lotrecht abschließenden Trennungswänden. Wenn dieser Grundgedanke auch in erster Linie für den unerfreulichen Eindruck verantwortlich gemacht werden muß, so beweisen doch die noch bestehenden Theater des Rokoko, daß ein großer Teil der Schuld auch der Nüchternheit der dekorativen Durchbildung zuzuschreiben ist. In Beziehung auf die eben genannten Punkte zeigen

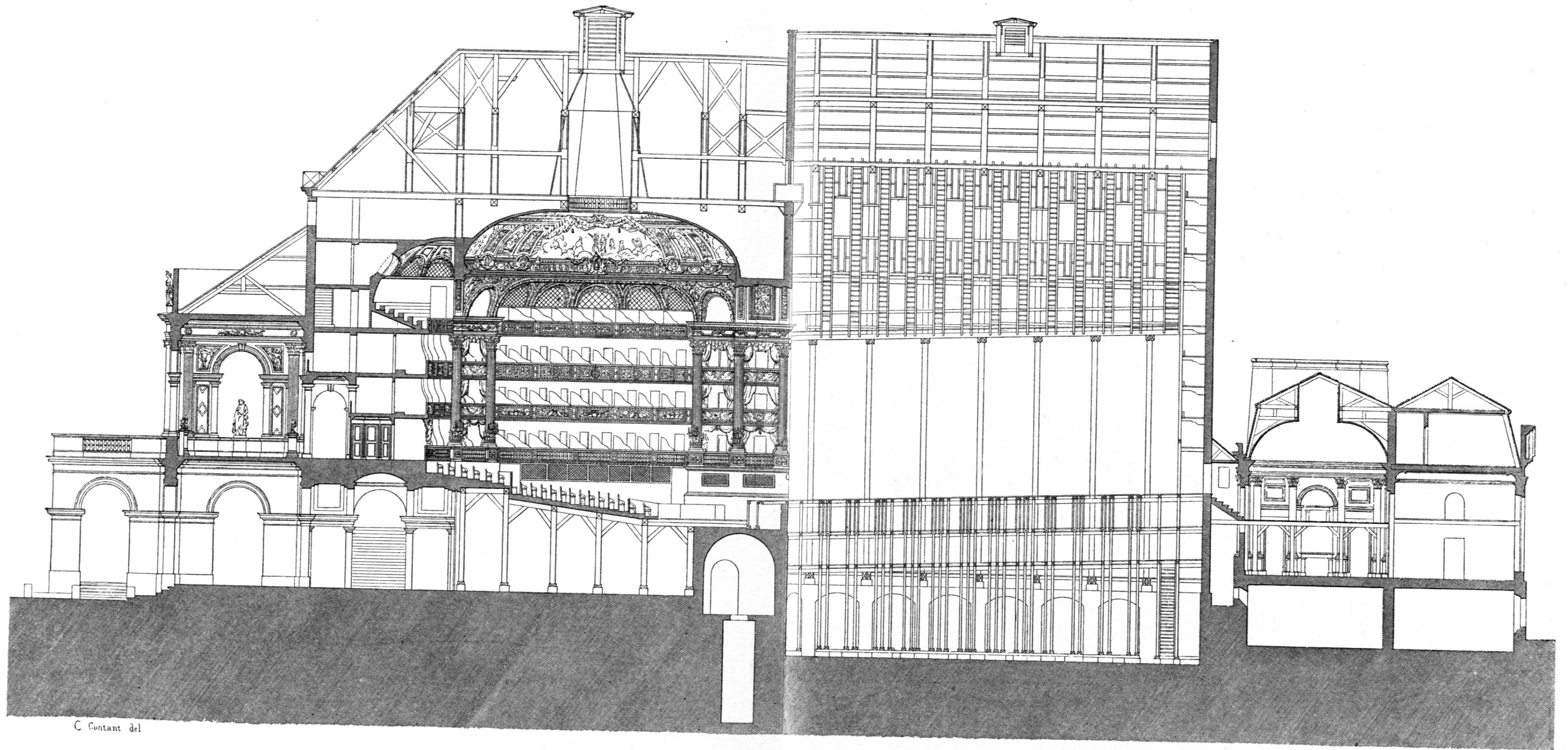
Fig. 150.

Logenhaus des Alten Hoftheaters zu Dresden¹⁸⁰).

Arch.: G. Semper.

die letzteren dieselben Grundgedanken — waren sie doch fast ausschließlich von italienischen oder aus italienischer Schulung hervorgegangenen Künstlern erbaut —; ihre flotte, graziöse Behandlungsweise hält aber jedenfalls den Eindruck nüchterner Langweiligkeit fern, wenn auch mancherlei andere Bedenken dagegen erhoben werden können (Fig. 151).

Bei weitem ansprechender als der spezifisch italienische tritt uns der französische Typus der Theateräle entgegen. Für ihn kann als charakteristisch hingestellt werden, daß das konstruktive Gerüst des Raumes in Form durchgehender, ein regelrechtes Gebälke tragender, einzelner oder gekuppelt gestellter Säulen — meist korinthischer Ordnung — scharf zum Ausdruck gebracht ist, zwischen denen die Logenbrüstungen eingebaut sind und sich balkonartig vorlegen. Als typisches Beispiel möge auf der nebenstehenden Tafel der Saal der ehemaligen Großen Oper in Paris dienen. Das architektonische Grundmotiv desselben erkennt man in vielen der älteren wie der neueren französischen Theater wieder. Auch *Garnier* hat sich in der Ausbildung des Saales seiner *Nouvel opéra* an dieses Vorbild gehalten.



Altes Opernhaus zu Paris, Rue Lepelletier.
Schnitt nach der Hauptachse.

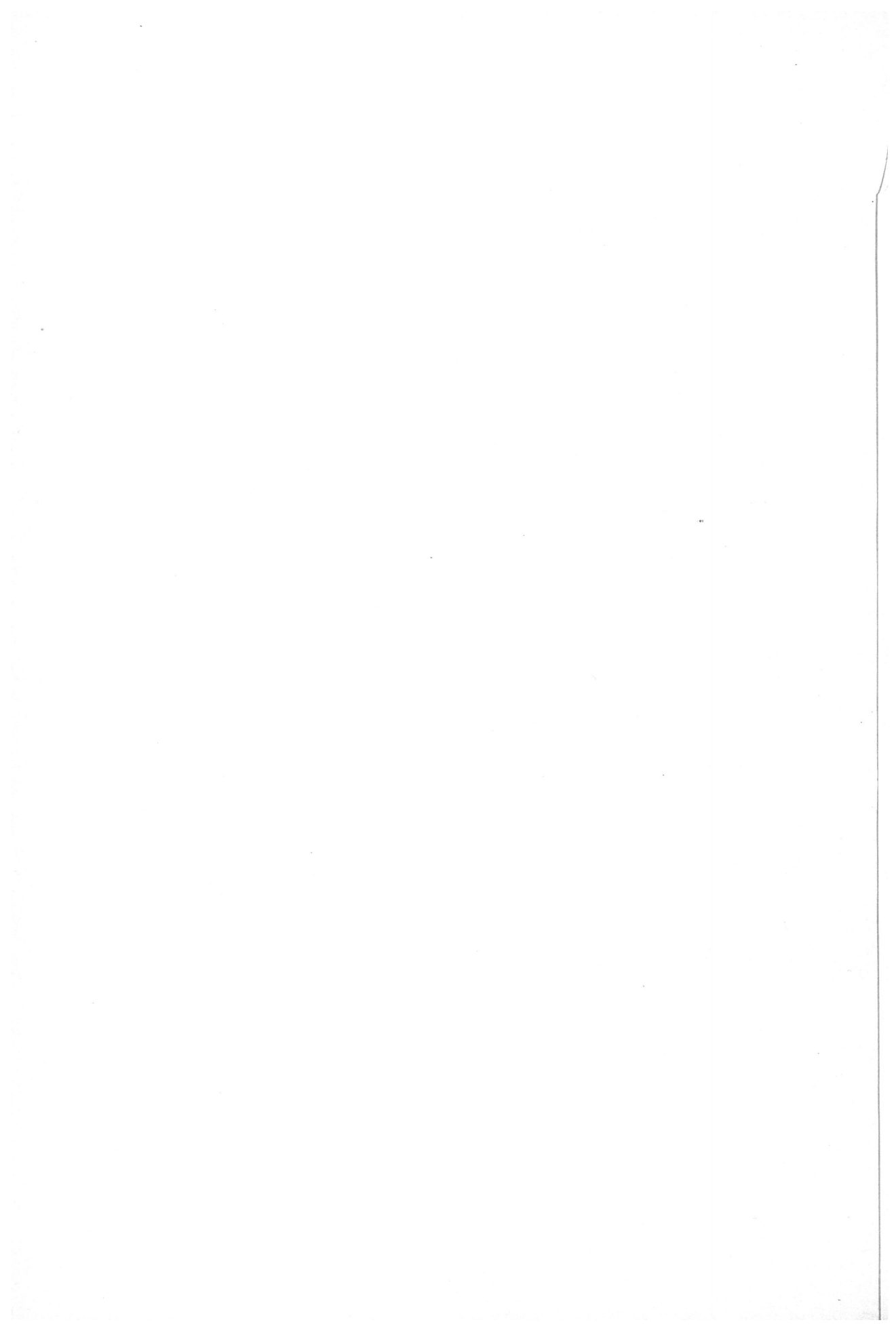
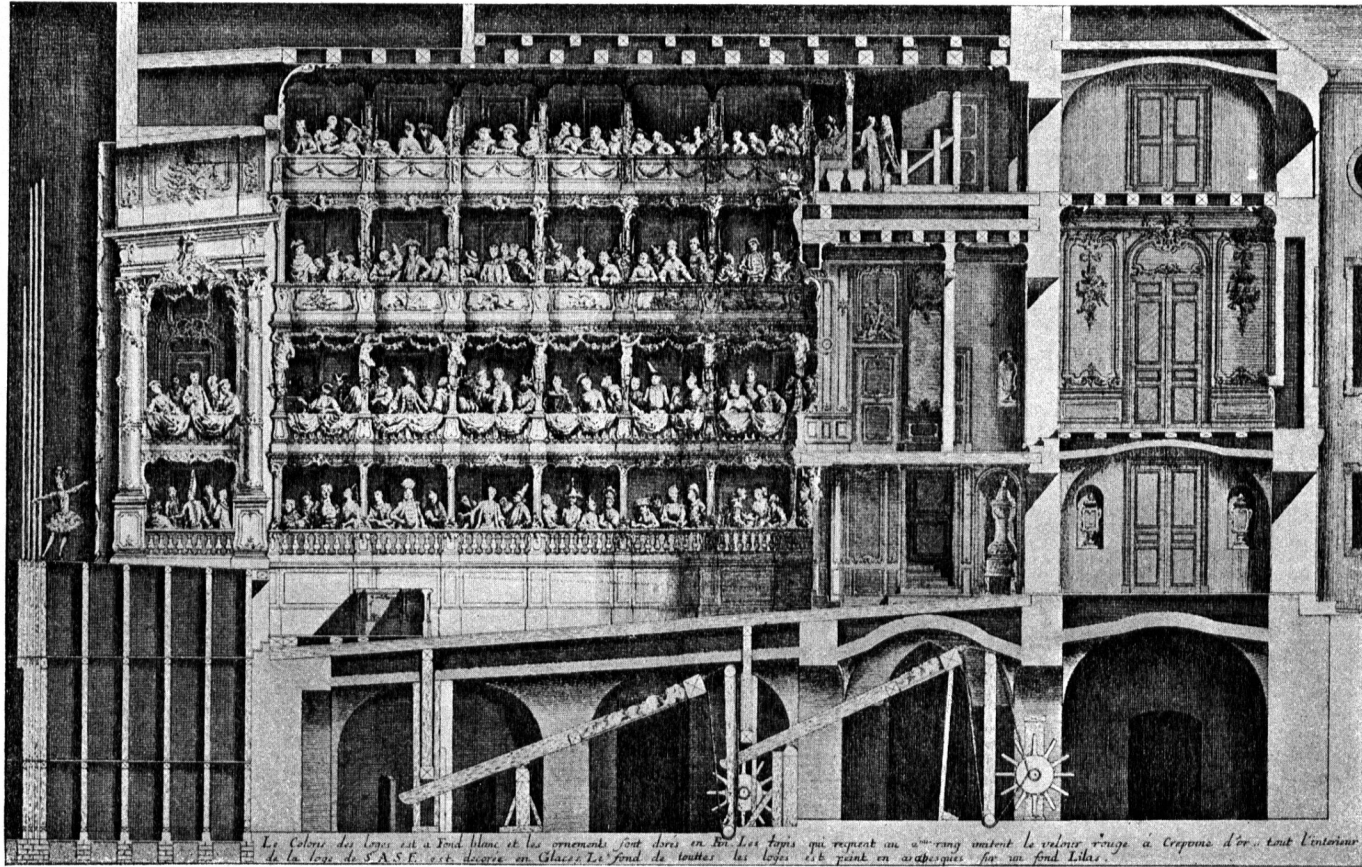
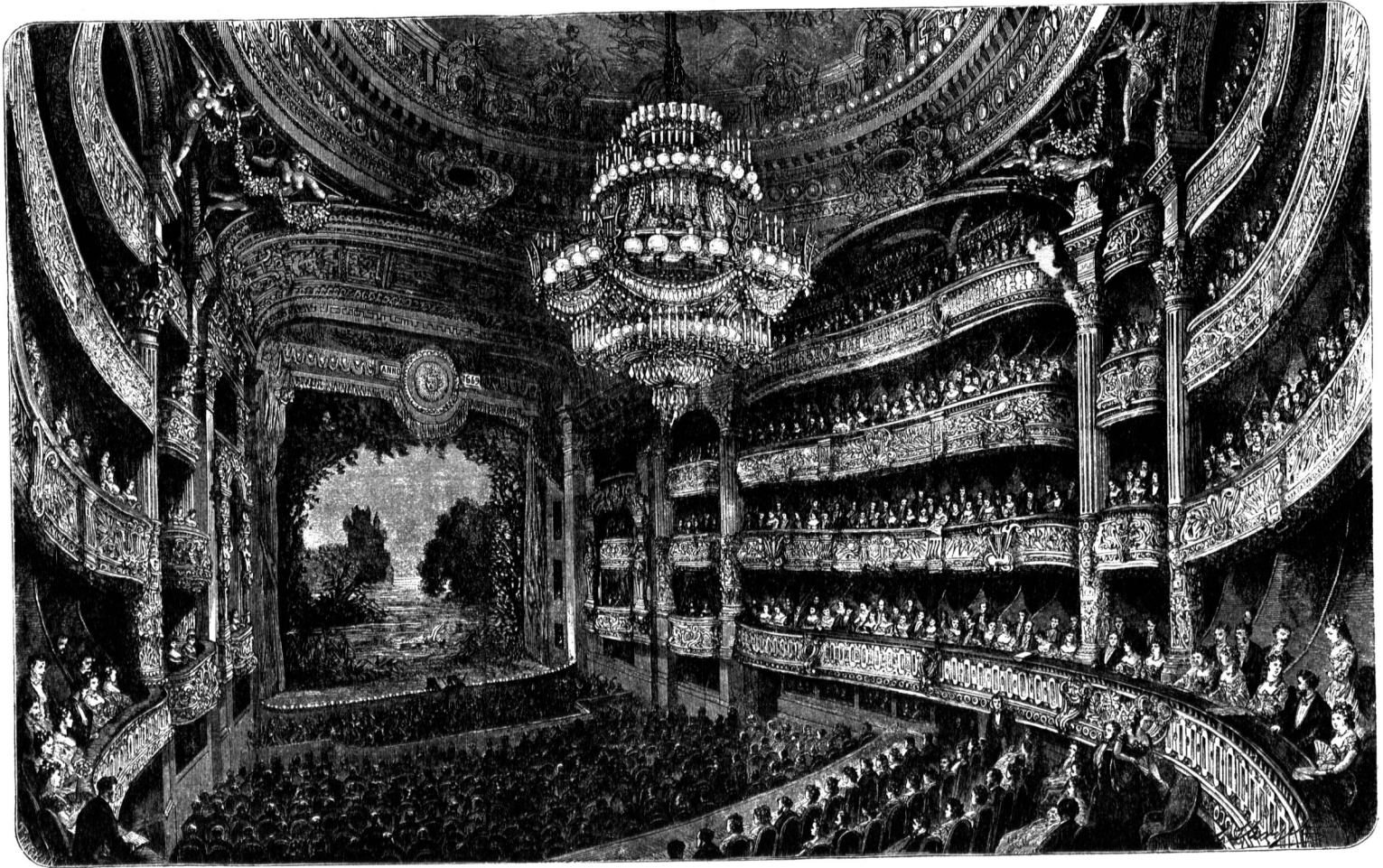


Fig. 151.



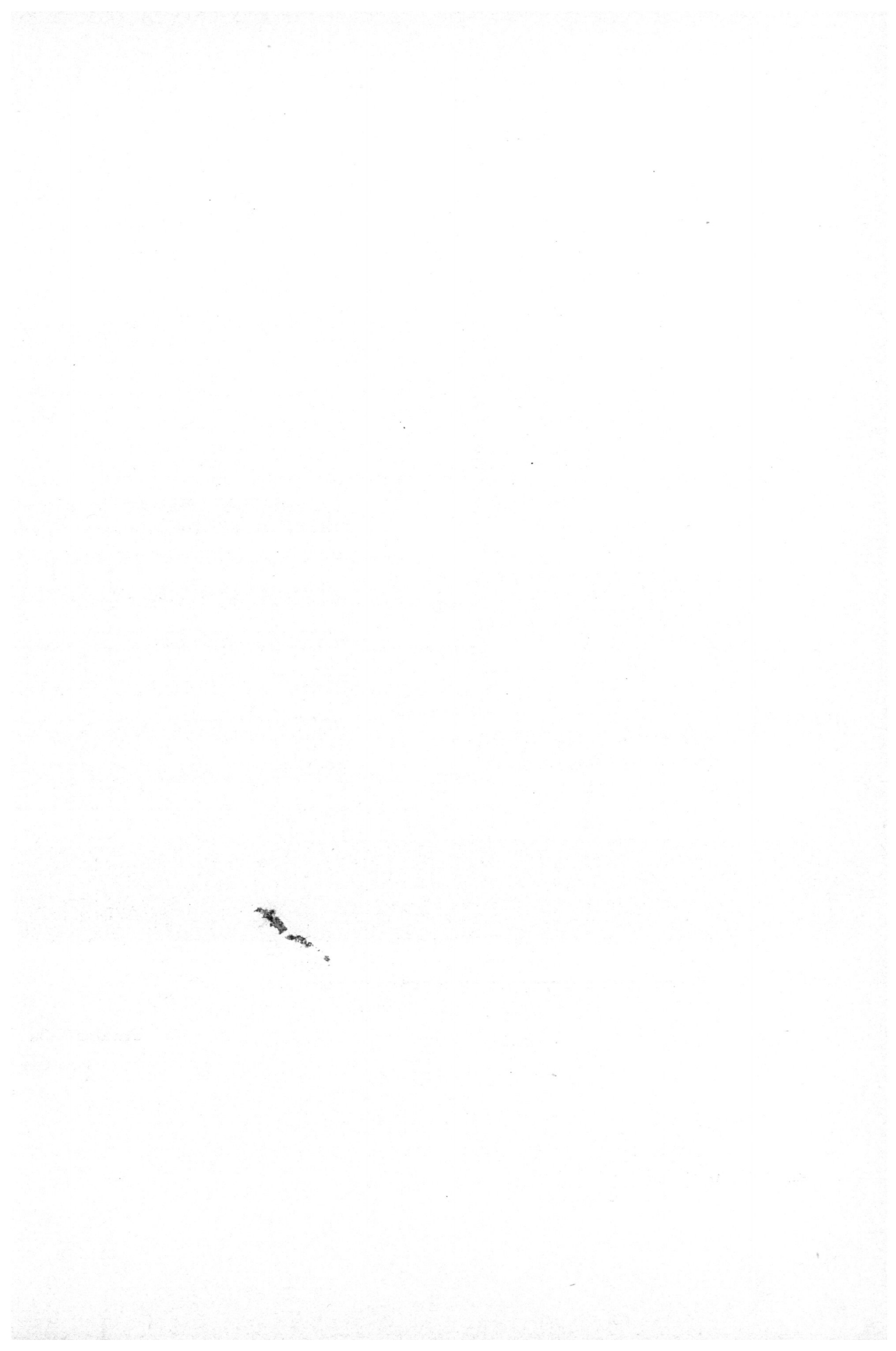
Logenhaus des Residenztheaters zu München.

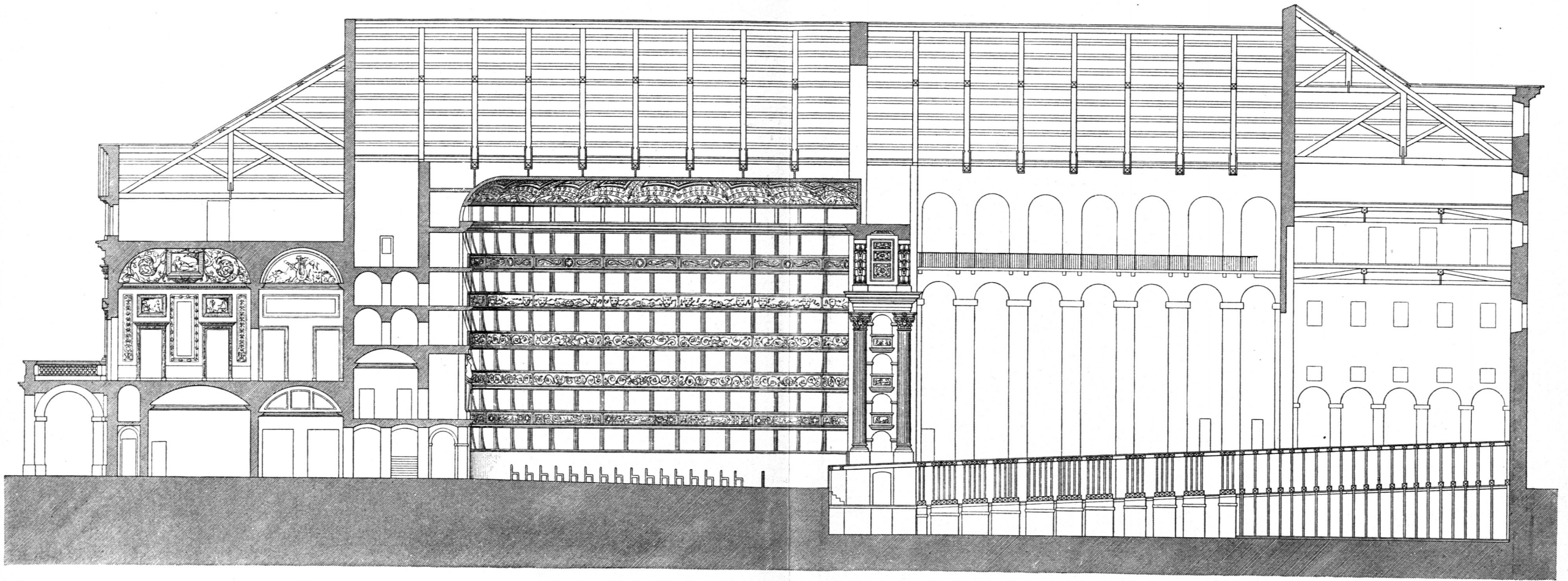
Fig. 152.



Logenhaus der Großen Oper zu Paris¹³¹⁾.

Arch.: Garnier.





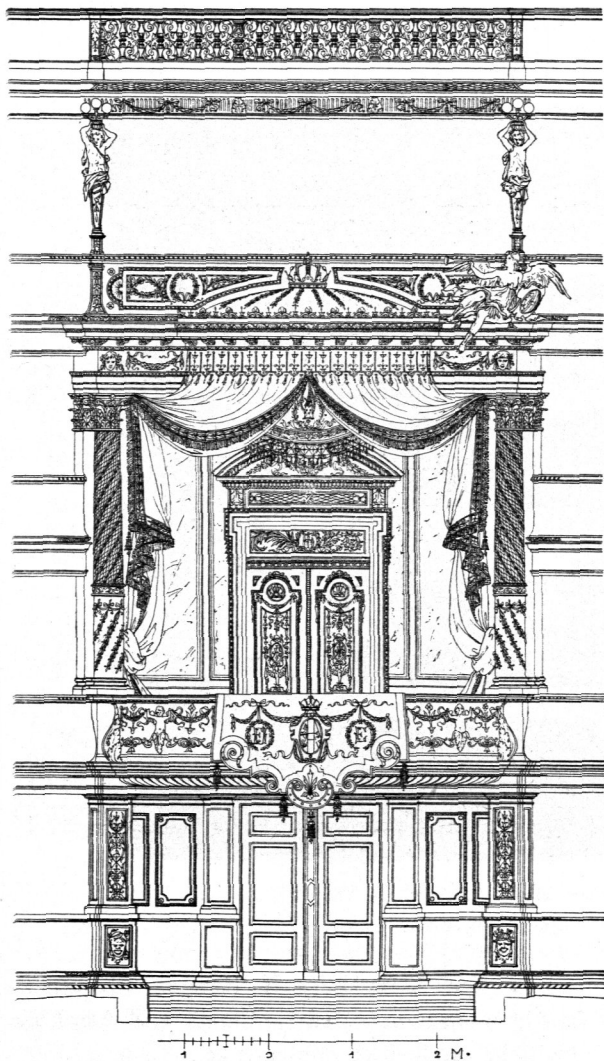
Theater alla Scala zu Mailand.

Schnitt nach der Hauptachse.

Arch.: *Piermarini*.

Die Wirkung eines so gestalteten Saales ist, wenn auch etwas beengt, so doch unfreutig von großer Vornehmheit. Andererseits aber kann nicht bestritten werden, daß die mehrfach sich wiederholenden Säulenstellungen den Nachteil haben, eine nicht unbeträchtliche Anzahl der wertvollsten Plätze des freien Ausblickes auf die Bühne zu berauben (Fig. 152¹³¹). Aus diesen Gründen dürften zwar Bedenken gegen

Fig. 153.

Hofmittelloge im Neuen Hofburgtheater zu Wien¹³²).

bestimmte Mittelloge oder eine der Benutzung amphitheaterartige Ausbildung des Ranges das in dem einen wie im anderen Falle fruchtbare Motiv bietet (Fig. 153¹³²).

Noch klarer und bestimmter wie die Mitte bieten sich die beiden, die Einfassung der Bühnenöffnung bildenden Profzeniumswände zur Herstellung eines kräf-

die Durchführung dieses Motivs zu erheben fein; immerhin würde man bei einem großen Theater mit mehreren Rängen den architektonischen Grundgedanken einer die langen Linien der Rangbrüstungen unterbrechenden und zusammenhaltenden Säulenordnung nur ungern ganz entbehren. Auch in dieser Beziehung kann auf die Erscheinung eines typischen italienischen Saales, z. B. desjenigen der *Scala* zu Mailand (siehe die nebenstehende Tafel), verwiesen werden, welcher die Langweiligkeit der ungegliederten, kolumbarienartigen Umfassungen deutlich zur Anschauung bringt.

Nach alledem werden kräftige Unterbrechungen der sonst allzu langen Linien von großem Vorteile fein, sofern sie an solchen Stellen auftreten, wo sie weder das Sehen noch die Behaglichkeit beeinträchtigen können. Die eine dieser Stellen ist ohne Frage die der Bühne gegenüberliegende Mitte. Dort ist der Platz für eine architektonische Gruppe, welche die mittlere Partie des Ranges umfaßt und absondert, sei es, daß daselbst eine große, für die Benutzung des Hofes oder sonst für repräsentative Zwecke

173.
Saalmitte
und
Profzenien.

¹³¹) Fakf.-Repr. nach: ROYER, A. *Le nouvel opéra*. Paris o. J.

¹³²) Nach: SACHS, E. O. *Modern opera houses and theatres*. London 1896, Bd. I.

tigen Abchlusses, der hier von ganz besonderer Bedeutung ist, weil er nicht nur im ästhetischen, sondern auch im materiellen Sinne den Zuschauerraum von dem der Bühne scheidet.

Die architektonischen Durchbildungen der Profzenien zeigen eine sehr große Mannigfaltigkeit. In einigen Theatern bilden sie nur einen festen, pfeilerartigen Abschluss, an welchem sich die Logenränge einfach »totlaufen«; in anderen wieder ist dieser Abschluss architektonisch reich ausgebildet und enthält eine oder mehrere bevorzugte Seitenlogen, in vielen der größeren Theater und selbstverständlich fast

Fig. 154.

Profzenium im Neuen Hofburgtheater zu Wien¹³³⁾.Arch.: *Semper & Hasenauer.*

in allen Hoftheatern, die meist die Höhe des I. und des II. Ranges zusammenfassenden, durch Baldachine und die sonstigen angemessenen Embleme und Attribute ausgezeichneten Hoflogen (Fig. 154¹³³⁾; siehe auch Fig. 150 u. 151).

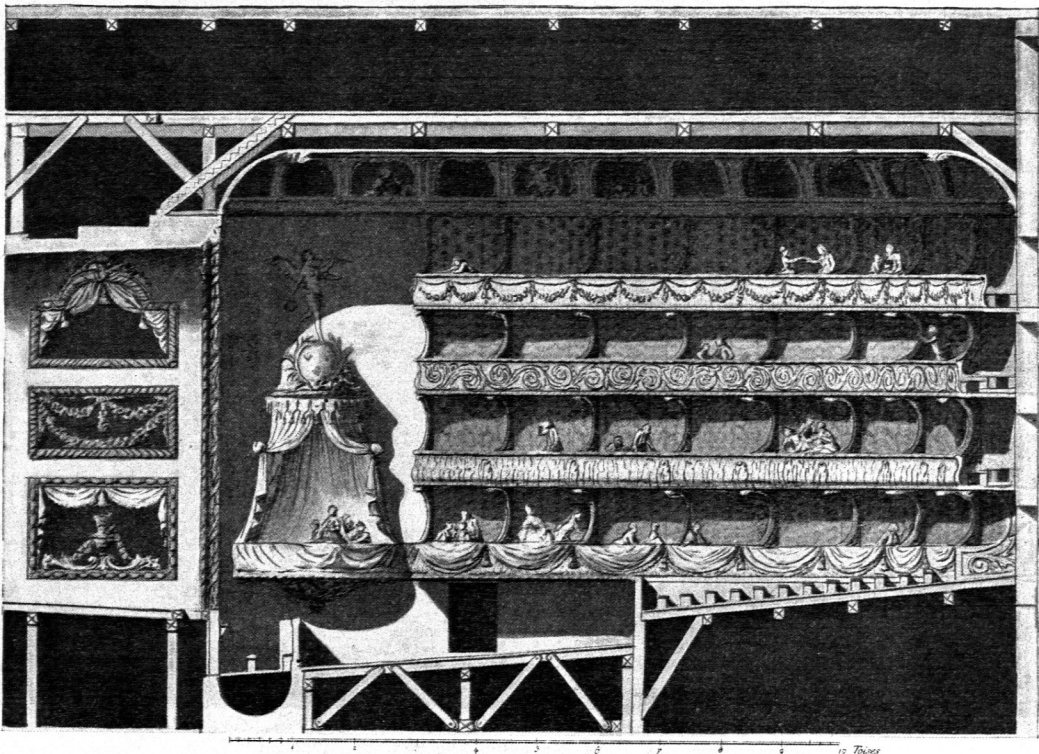
In früheren Theatern schoben sich die Seitenlogen auf die Bühne selbst, so daß die Schauspieler zwischen ihnen auftreten mußten (Fig. 155¹³⁴⁾. Dies war ein Ueberbleibsel der früheren Gepflogenheit, nach welcher der Hof oder andere besonders bevorzugte Besucher des Theaters ihre Stühle auf dem vorderen Teil der Bühne hatten, ein Vorrecht, von dem die jüngeren und übermütigeren Mitglieder dieser bevorzugten Kreise oft ohne alle Rücksicht auf Schauspieler oder Zuschauer in einer lauten, für beide Teile störenden und lästigen Weise Gebrauch machten.

¹³³⁾ Fakf.-Repr. nach: BAYER, a. a. O.¹³⁴⁾ Fakf.-Repr. nach: DUMONT, a. a. O.

Welcher Art die Ausbildung der Profzenien auch fein möge, mit diesem festen Rahmen an den beiden Enden und der kräftigen Unterbrechung in der Mitte ist dem ästhetischen wie dem konstruktiven Gefühle Genüge und doch auch kaum irgend welchen Plätzen Abbruch getan. Der von der Bühnenöffnung aus den Zuschauer-raum umspannende Bogen findet in den ersteren seine Stützpunkte und in der architektonischen Gruppe der Mitte seinen ausdrucksvollen Schlussstein.

Im *Wagner*-Theater zu Bayreuth, wie auch später im Prinz Regenten-Theater zu München sind die Architekten zu der ursprünglichen Form zurückgekehrt, den

Fig. 155.



Dumont's Entwurf eines Logenfaales ¹³⁴⁾.

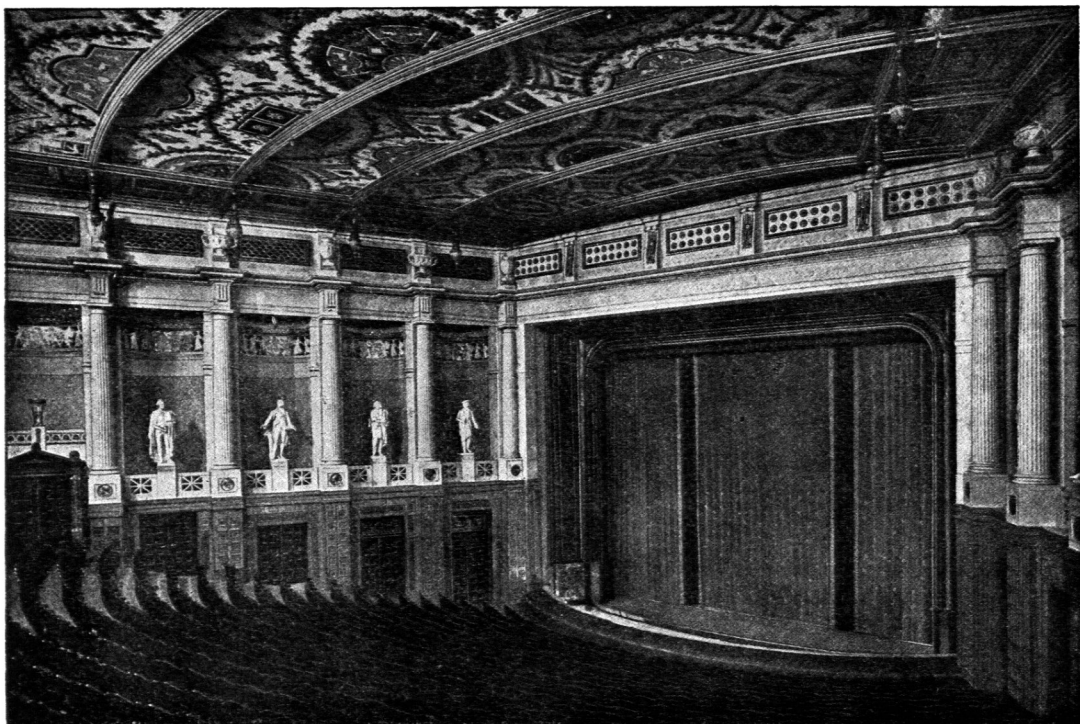
Saal mit einer gleichmäßigen Säulenstellung toskanischer Ordnung zu umgeben. Dies lag nahe, weil es sich da nur darum handelte, die hohen über den Sitzreihen sich erhebenden Wandflächen zu beleben, und irgendwelche Hervorhebung der Profzenien durch Seitenlogen also nicht in Frage kam. Auch die der Bühne gegenüberliegenden fürstlichen Logen sind nicht mit denjenigen anderer Theater zu vergleichen, da sie lediglich einige beliebige von den Interkolumnien der abschließenden Säulenreihe einnehmen und ihre Brüstungen auf dem Fußboden des obersten Abchlusses der Sitzreihen fest aufstehen, anstatt als leichte Zwischenbauten balkonartig vorzuragen. Das Ganze hat also einen ernsteren, monumentaleren Charakter, und es lag keine Veranlassung vor, auf eine besondere, durch derartige Einbauten anderer Theater geforderte Leichtigkeit und Zierlichkeit Bedacht zu nehmen. Fig. 156 ¹³⁵⁾ zeigt die

¹³⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: HEILMANN & LITTMANN, a. a. O.

bereits in Art. 139 (S. 198) besprochene Anordnung des Profzeniums in diesem Theater und seine Verbindung mit der Architektur der Wandflächen im Zuschauerraum.

Einen ganz neuen Weg haben *Riemerschmid* in seinem neuen Schauspielhaufe in München (Fig. 157¹³⁶) und *Dülfer* im neuen Stadttheater zu Meran (Fig. 158¹³⁷) beschritten. Es wäre unberechtigt, die darin angewandten Formen ohne weiteres abzulehnen; aber ebenso ungerechtfertigt wäre es, darin die Formen der Zukunft zu erkennen. Es ist möglich, daß sich daraus manches entwickeln könne, was die althergebrachten Formengebungen zu ersetzen vermöge. Vorhanden

Fig. 156.



Zuschauerraum des Prinz Regenten-Theaters zu München¹³⁵).

Arch.: *Heilmann & Littmann*.

scheint dieses Etwas noch nicht zu sein, und eine gewisse unbestreitbare Originalität oder Sonderheit ist noch nicht gleichbedeutend mit Schönheit, namentlich nicht, solange das Gewaltfame und Gefuchte noch allzu deutlich zu erkennen ist.

Einer meiner Freunde erzählte mir, wie er vor etwa Jahresfrist einen ihm befreundeten Architekten aufsuchte und sehr erstaunt war, denselben noch immer bei einer an sich unbedeutenden Arbeit zu finden, an welcher er ihn schon vor geraumer Zeit gesehen hatte. Auf seine Frage, wie das zugehe, erhielt er die Antwort: Es ist halt faktisch schwer; aber wenn ich mich noch vier Wochen damit herumplagen muß — naiv muß es werden!

2) Farbenstimmung.

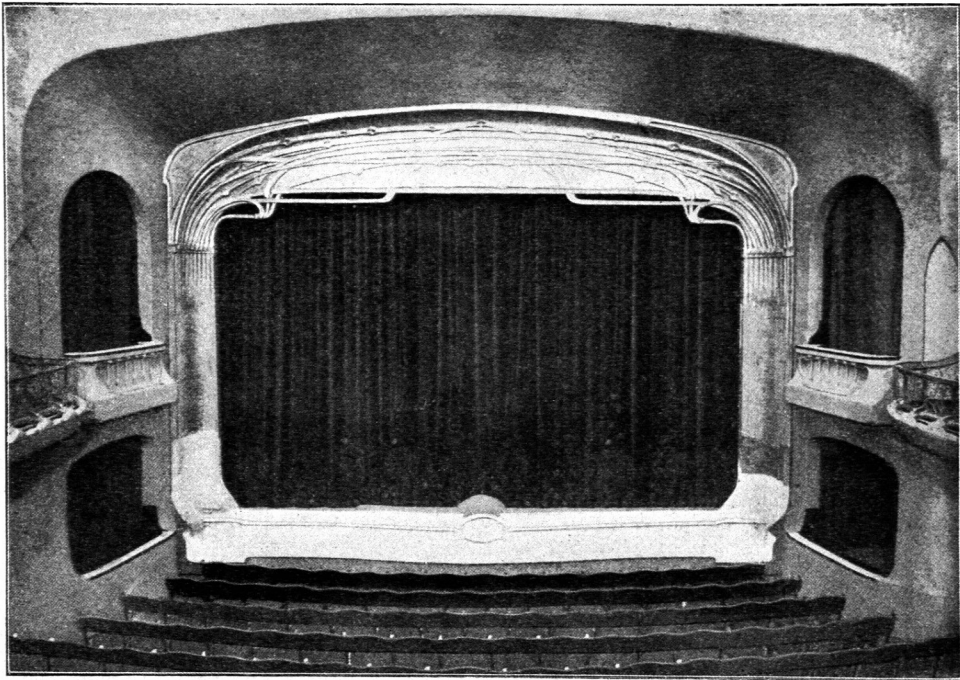
In dem gleichen, wenn nicht in noch höherem Maße wie von feiner architektonischen Gestaltung hängt die Wirkung eines Theaterfaales von seiner Farbenstimmung ab.

¹³⁶) Fakf.-Repr. nach: Das Münchner Schauspielhaus. Denkschrift etc. München 1901. Taf. 2.

¹³⁷) Fakf.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1901, S. 300.

Dafs dieselbe in der Hauptmasse hell fein müffe, ist an sich so naheliegend, dafs es selbstverständlich erscheinen möchte; trotzdem wird oft genug, sehr zum Schaden des Gesamteindruckes, dagegen gefehlt. Ein reines Weiss mit Glanzvergoldung wird allerdings stets kreidig und gewöhnlich wirken. Für den Hauptton eines Saales eignet sich am besten ein fein abgetöntes, mattes Weiss; oft wird diese Abtönung zu weit getrieben, und man findet deshalb in vielen Theatern ein lehmfarbiges fog. Chamois, das auch mit reicher, oft gar mit überreicher Vergoldung nur trübe und unfreundlich wirkt.

Fig. 157.

Profzenium im Neuen Schauspielhaus zu München ¹⁸⁶⁾.

Arch.: Heilmann & Littmann und Riemerschmid.

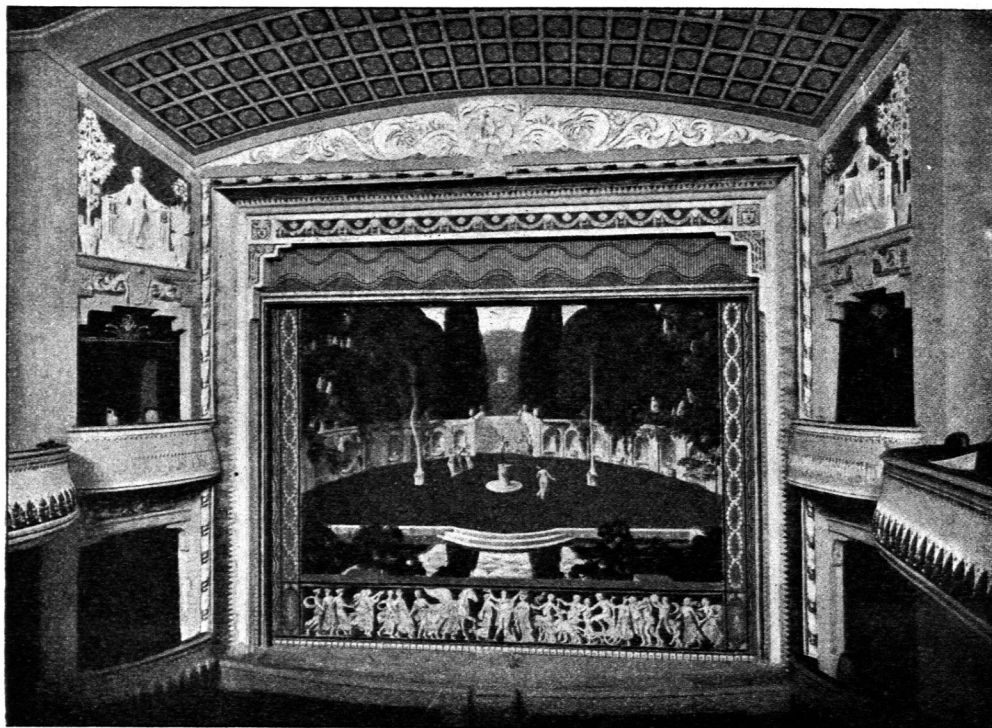
Es ist traditionell und fast zum Axiom geworden, dafs die Logen dunkelrot ausgefchlagen oder gemalt sein müßten, weil nur auf folchem Hintergrunde Gefichter und Toiletten der eleganten Befucherinnen zu ihrem vollsten Rechte kommen könnten. Das Neue Dresdener Hoftheater liefert jedoch den Beweis dafür, dafs dieser Satz keineswegs als eine absolute Wahrheit anzusehen sei; denn dort ist der Fond der Logen nicht in dem üblichen Rot, sondern in einem sehr hellen, fein abgestimmten Grün gehalten, welches den Köpfen und Toiletten der Befucherinnen als ganz vorzüglicher Hintergrund dient. Ebenfalls in hellgrünem, aber noch bedeutend feinerem und hellerem Tone sind die Architekturteile der Logen, die Brüstungen etc. gemalt, die Architekturen der Profzenien und der Mittelloge dagegen in einem sehr fein abgetöntem Elfenbein- oder Cremeton.

Einige kräftig wirkende farbige Punkte sind in einem großen, hellgetönten Raume von großer Bedeutung. Als solche dienen die Medaillonporträts in der Brüstung des I. Ranges. Dem Bildhauer war aufgegeben, sie in sehr flachem Relief

zu behandeln, damit ihnen durch rötlich abgetönten Grund das Ansehen von Onyxkameen gegeben werden könne, was sich in der Wirkung durchaus bewährt hat. Vor allem aber geben die mit reicher Goldstickerei geschmückten Draperien und Brüstungsteppiche von tiefrotem echten Samt, mit denen die beiden königlichen Seitenlogen, sowie die Mittelloge ausgefattet wurden, ferner der farbenprächtige Hauptvorhang und die Dekoration der Saaldecke mächtige koloristische Effekte.

Für die Polsterungen wird der dunkelrote Plüsch mit Recht meistens den Vorzug erhalten, einesteils feiner größerer Haltbarkeit wegen und anderenteils weil

Fig. 158.

Profzenium im Stadttheater zu Meran¹³⁷⁾.Arch.: *Dülfer*.

er in der Farbe wirkungsvoller ist als der hie und da auch verwendete gold- oder drapfarbige Plüsch. Die letztere Eigenschaft wird bei besetztem Hause allerdings nur in den durch die Abpolsterungen der Rangbrüstungen entstehenden Linien zum Ausdruck kommen.

175.
Vergoldung.

Noch ein Wort über die Vergoldung. Sie ist ein höchst wertvolles und unentbehrliches koloristisches Hilfsmittel, das aber nur da zu seiner vollen Wirksamkeit gelangt, wo es mit Geschmack und Maß angewendet wird. Ein Zuviel kann auch hier mehr schaden als nützen, jedenfalls der Vergoldung ihren Reiz und ihre eigentliche Bedeutung rauben. Auch auf Farbe und Glanz des Goldes muß mit größter Aufmerksamkeit geachtet, und namentlich sollte glänzende Vergoldung nur sehr sparsam und in Verbindung mit matter verwendet werden, weil sie nicht als Farbe, sondern nur durch ihren Glanz und dieser im Uebermaße leicht kalt und gewöhnlich wirkt.

In feinem oft genannten Werke widmet *Garnier* der Frage der Vergoldungen ein eigenes Kapitel mit der Ueberschrift: »*Trop d'or*«¹³⁸⁾, worin er sehr wertvolle Mitteilungen über die verschiedenen Arten der Verwendung des Goldes gibt.

In der Pariser Oper hat er es nicht in dem gewöhnlichen Sinne, d. h. zur Aufhöhung einiger Linien, Blattspitzen etc. — er nennt es: *en rehauffée* —, sondern unmittelbar als Farbe verwendet — *dorure à l'effet*. Nach dem Vorbilde alter italienischer, eingehendst von ihm studierter Vergoldungen hat er dem Ganzen einen goldfarbigen Anstrich gegeben, welcher in den Tiefen und Schatten als Lokaltön wirkt. Auf diesem ist nicht in systematischer, gleichmäßiger Verteilung, sondern nach freiem Empfinden das Gold derart aufgesetzt, daß das Ganze das Ansehen einer vollen antiken Vergoldung angenommen hat. Nach feinen Aufstellungen hat er dadurch mit verhältnismäßig sehr geringen Mitteln dieselbe Wirkung erreicht wie bei einer *Dorure en plein*, d. h. als wenn das Ganze tatsächlich mit Gold überzogen worden wäre.

Die Frage, ob der erzielte Effekt koloristisch richtig sei, ist durch diesen ökonomischen Erfolg natürlich nicht gelöst; so viel aber ist zweifellos, daß, wenn dieser Grundgedanke einmal als der richtige erkannt und angenommen wurde, die Durchführung eine meisterhafte genannt werden muß.

3) Portalvorhang.

In den neueren Theatern Deutschlands wie Frankreichs — es mögen hier in erster Linie das Neue Opernhaus in Paris und das Prinz Regenten-Theater in München genannt werden — hat man sich bezüglich der Portalvorhänge wieder der alten Tradition zugewendet und von der späteren, lange Zeit herrschenden freigemacht. Nach letzterer schienen wohl für die Zwischenakts- und Verwandlungsvorhänge gemalte Draperien zulässig; der sog. Haupt- oder Portalvorhang aber war ohne eine allegorische oder symbolische Darstellung eigentlich nicht denkbar, welche den naheliegenden Bezug auf den ethischen Zweck der durch sie verhüllten Bühne zum Gegenstande zu haben pflegte und in irgend einer großen historischen Komposition, manchmal mit einer seltsamen Verquickung ganz heterogener Elemente, zum Ausdruck brachte. In vielen Fällen waren diese Darstellungen ebenso schön wie interessant und anregend, oft aber auch von großer Langweiligkeit und Gefuchtheit.

Bei Beurteilung älterer allegorisch behandelter Vorhänge darf man auch nicht außer acht lassen, welche Umwandlungen der Geschmack des Publikums innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeitabschnitte durchgemacht hat. So galt z. B. der von *Hübner* gemalte Hauptvorhang des Alten Dresdener Hoftheaters (Fig. 159) für eine sehr interessante und schöne Arbeit; heute würde die etwas süßlich-romantische Auffassung der allzu geistvollen Allegorie in ihrer trockenen, akademischen Behandlung dem Publikum kaum mehr zufügen.

Eine alle Erscheinungsformen und Wirkungsäußerungen der dramatischen Kunst umfassende oder streifende Allegorie schwebt immer in Gefahr, abstrus und unverständlich zu werden; noch mehr aber ist dies der Fall bei jenen bekannten Versammlungen von Poeten, Musikern und anderen mit der dramatischen Kunst in irgend einer Beziehung stehenden Persönlichkeiten, die auf dem Parnass oder auf den Gefilden der Seligen in anmutigen Gruppen und in anregender Unterhaltung

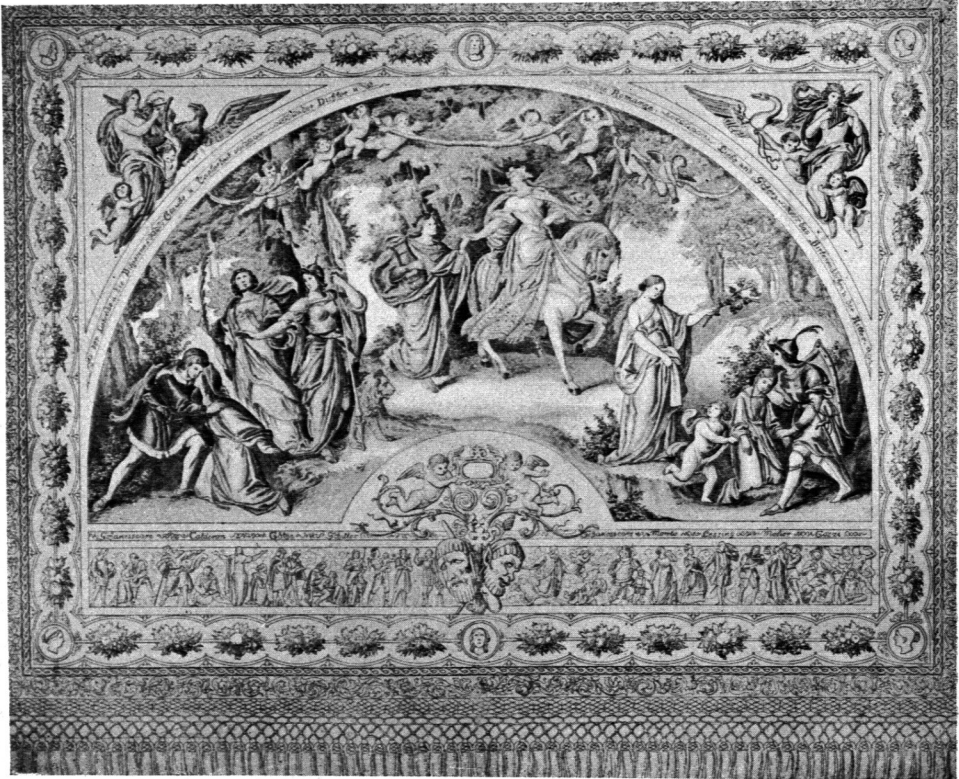
176.
Vorhänge
mit
allegorischen
etc.
Darstellungen.

¹³⁸⁾ Teil I, S. 37.

luftwandeln oder in gemeinsamer Entzückung zu irgend einer hehren, lichten Erscheinung emporblicken. (Siehe in Fig. 160 den Vorhang des *Teatro di San Carlo* in Neapel darstellend.)

Es muß unbestritten bleiben, daß es eine große Anzahl von Vorhängen gibt, welche trotz der Schwierigkeit des Gegenstandes durch ihre unmittelbare künstlerische Wirkung einen gewaltigen Eindruck ausüben und den Beschauer in eine gewisse feierliche Spannung versetzen. Diese werden sich aber meistens durch die Einfachheit ihrer Komposition auszeichnen, und hier möge als eines hervorragenden Bei-

Fig. 159.



Portalvorhang im Alten Hoftheater zu Dresden.

spieles des in seiner Farbenwirkung so vornehmen Vorhanges von *Ferdinand Keller* im Neuen Dresdener Hoftheater (Fig. 161) gedacht werden, sowie auch desjenigen von *Fux* im Neuen Hofburgtheater zu Wien (Fig. 162¹³⁹). Es ist jedoch ganz gewiß, daß die weitaus größte Anzahl solcher Vorhänge den Beschauer entweder ganz unberührt läßt oder ihn zur Kritik herausfordert. Talmileistungen sind bei Vorhängen leider ebenso häufig als bei den Deckengemälden, in ihrer Wirkung dadurch aber viel verhängnisvoller, weil niemand gezwungen ist, die Decke länger zu betrachten, als es ihm bequem ist, den Vorhang aber jeder vor Augen haben und vor Augen behalten muß, er mag wollen oder nicht.

Man kann also wohl zu dem Schlusse gelangen, daß ein Vorhang von der künstlerischen Höhe des *Keller'schen* einer Draperie — sei es einer gemalten oder

¹⁷⁷.
Draperien.

¹³⁹) Fakf.-Repr. nach: BAYER, a. a. O. — Siehe auch ebendaf., S. 151 ff.

einer wirklichen — vorzuziehen sei. Da aber Vorhänge von solcher künstlerischer Bedeutung und so unmittelbarer Kraft der Wirkung felten zu erlangen find, fo ift die Neuerung, d. h. die Rückkehr zu der älteren Gepflogenheit wohl zu begrüßen, durch welche man fich von der Notwendigkeit mehr oder weniger figurenreicher

Fig. 160.

Hauptvorhang im *Teatro di San Carlo* zu Neapel.

Kompositionen auf den Hauptvorhängen freigemacht hat. Dies dard namentlich gelten mit Rückficht auf die mittleren und kleineren Bühnen, welche dadurch in die Lage gefetzt find, mit denselben Mitteln etwas Gutes und Tüchtiges zu erlangen, die anderenfalls nicht weiter reichen würden als zu einer mittelmäßigen und deshalb betäubenden allegorifchen Pinfelei.

Ob gemalte Draperien denjenigen von wirklichem Stoffe vorzuziehen find, diese Frage dürfte nicht kurzer Hand zu entfcheiden fein. Um bei den beiden zu Eingang

dieses Artikels bezeichneten Beispielen zu bleiben, möge bemerkt werden, daß die Neue Parifer Oper als Hauptvorhang eine gemalte Draperie und das Prinz Regenten-Theater zu München eine solche von wirklichem Stoff besitzt. (Siehe Fig. 156, S. 244.)

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei ersteren die kostbarsten Stoffe in malerischem und interessantem Faltenwurfe dargestellt und damit Wirkungen erzielt

Fig. 161.



Portalvorhang im Neuen Hoftheater zu Dresden.

werden können, welche bei Vorhängen von wirklichen Stoffen unmöglich zu erreichen sind. Bei diesen ist ein großer Faltenwurf schon um deswillen ausgeschlossen, weil sie meistens in ganz primitiver Form als Zuggardinen montiert sind, welche von beiden Seiten nach der Mitte zusammen-, bezw. umgekehrt auseinandergezogen werden.

Aus diesem Grunde muß der Stoff frei hängen, d. h. er muß unten etwas vom Bühnenfußboden abstehen. Er wird folgerichtig stets schlaff und unmalerisch herab-

hängen und kann außer lotrechten parallelen Falten kaum einen Faltenwurf zeigen. Das Auftauchen und Einknicken, ohne welches ein solcher nicht denkbar ist, muß eben ausgeschlossen bleiben, weil dann der Vorhang sich nicht ziehen lassen würde. Selbst durch Verwendung der schwersten und kostbarsten Stoffe wäre diesem Mangel nicht abzuhelfen; denn auch ein solcher Stoff würde aus den genannten Gründen keinen anderen Faltenwurf hergeben, durch das eigene Gewicht, das Zusammenpressen und Brüchigwerden der lotrechten Falten aber in Bälde ebenso, wenn nicht noch unfcheinbarer werden als einer von minder kostbarem Stoffe.

Fig. 162.

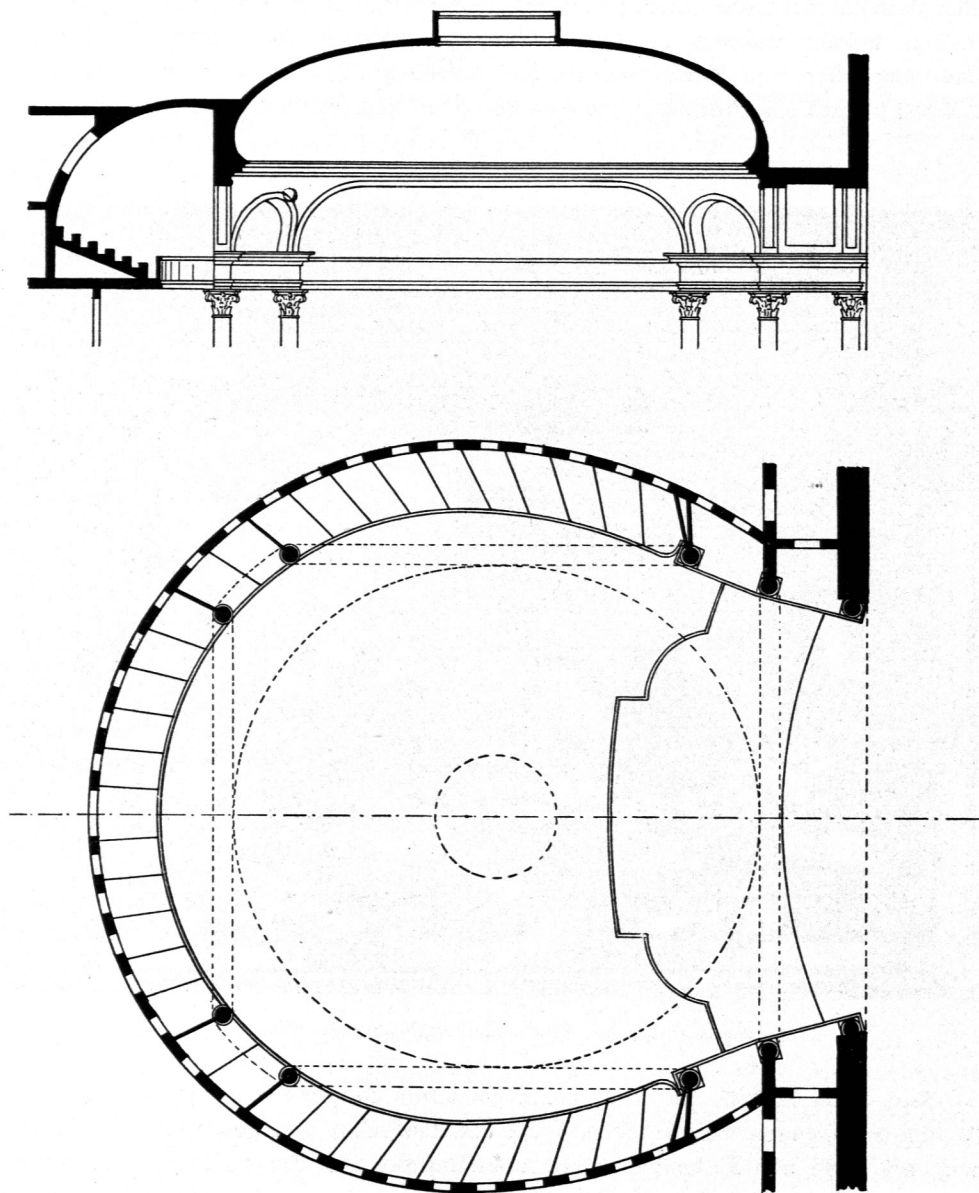
Hauptvorhang im Neuen Hofburgtheater zu Wien¹³⁹⁾.

Alle diese Mängel sind bei einem gemalten Draperievorhange vermieden, auf dem, da er in einem Stücke ebenso wie die Prospekte gezogen wird, der Maler in Bezug auf Stoff und Faltenwurf ganz unbeschränkt ist. Ein tüchtiger Künstler kann mit einer solchen Aufgabe ebenfalls Meisterhaftes leisten — der Zwischenaktvorhang von *Desplechin* im Alten Dresdener Hoftheater soll ein Werk ersten Ranges gewesen sein —; eine gemalte Draperie wird aber, weil an sich anspruchsloser, selbst bei einer mittelmäßigen Leistung niemals so verletzend wirken können wie eine anspruchsvolle, aber handwerksmäßige figürliche Komposition.

Nach alledem dürfte man daher wohl zu dem Schlusse gelangen, daß künstlerische wie praktische Vorzüge auf Seiten der gemalten Draperievorhänge stehen. Für diejenigen aus wirklichen Stoffen dürften kaum andere Gründe anzuführen sein

als die der »Echtheit«, der »künstlerischen Wahrhaftigkeit« und der Originalität. Das Rücksichten auf die beiden erstgenannten Grundsätze gerade bei einem Theaterfaale eigentlich nicht durchschlagend fein können, liegt in dem ganzen Wesen eines solchen.

Fig. 163.



Saaldecke in der Alten Großen Oper zu Paris.

ca. $\frac{1}{30}$ w. Gr.

Wenn wirkliche Nachteile ihnen gegenüberstehen, müssen sie wie eine Anomalie erscheinen; denn der Grundsatz der Echtheit ist an dieser Stelle nicht am Platze.

Wie wenig aber Originalität absolut gleichbedeutend sei mit Schönheit, dafür liefert der zweifellos originelle Vorhang im Neuen Schauspielhause zu München den Beweis (siehe Fig. 157, S. 245).

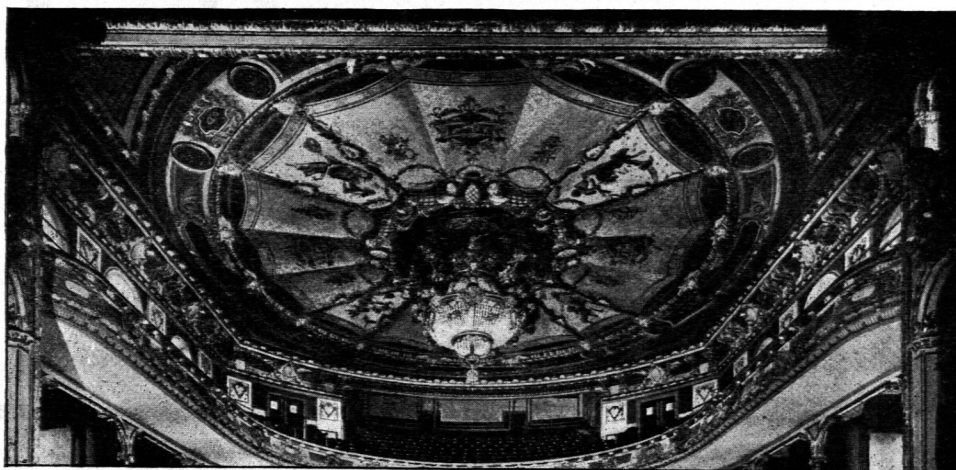
4) Saaldecke.

Die den Zuschauerraum nach oben abschließende Decke wird, nicht immer zutreffend, mit dem Namen »Plafond« bezeichnet; denn sehr oft bildet sie nicht, wie der Name andeutet, eine ebene Fläche, sondern vielmehr eine flache Wölbung oder Kuppel.

Die Gestalt der Gesamtfläche des Plafonds muß sich selbstverständlich in der Hauptfäche aus derjenigen des Logenhauses, welches er überdeckt, entwickeln; doch finden sich hierfür die mannigfaltigsten Lösungen sowohl in konstruktiver wie auch in dekorativer Beziehung. So kann die Fläche des Plafonds durch ein von der Umfassungsmauer des Zuschauerraumes unmittelbar oder mittels Stützen, Säulen, Pfeiler etc. getragenes Gefims umrahmt werden und dadurch den Gang dieser Umfassungsmauer fast genau wiedergeben. Diese letztere kann aber auch, ganz

178.
Form.

Fig. 164.



Deckenvelarium.

oder teilweise in Bogenstellungen aufgelöst, eine starke Hohlkehle mit einschneidenden Kappen tragen, welche ohne eigentliches Kranzgesims zu der Fläche des Plafonds überführt. In den meisten Fällen stellt die Fläche der Decke eine nur in Beziehung zur Längsachse symmetrische Figur dar, in die ein Kreis gelegt wird, dessen Mittelpunkt demjenigen des hinteren halbkreisförmigen Abchlusses und zugleich der Kronleuchteröffnung entspricht und welcher die Stelle der Hauptaus schmückung der Decke bildet.

Nach den strengen Regeln der Akustik sollte der Plafond eine möglichst ebene Fläche darstellen. In sehr vielen Beispielen ist deshalb auch der mittlere kreisförmige Teil nach dem Mittelpunkte zu nur sehr wenig ansteigend in Form eines sehr flachen Kegels angelegt.

Oft aber auch ist auf einen kreisförmigen Kranz oder Ring eine mit dem Namen Kalotte zu bezeichnende flache Kuppel aufgesetzt, ohne daß die Akustik des betreffenden Theaters — Alte und Neue Große Oper in Paris, Komische Oper ebendasselbst — darunter notgelitten hätte (Fig. 163).

Die so entstehenden kreisförmigen Flächen stellen — ob flach oder gewölbt —

den eigentlichen Plafond im engeren Sinne des Wortes dar und werden als folcher dekorativ ausgebildet.

Die neben ihnen sich bildenden Zwickel und Auschnitte sind ebenso wie die Unterficht des das Profzenium überspannenden Bogens für sich zu behandeln und in einer der Komposition der Hauptfläche untergeordneten, den darin niedergelegten Gedanken vorbereitenden oder ergänzenden Weise zu dekorieren.

179.
Gliederung
und
Dekorierung.

Eines der naheliegendsten und seit langer Zeit sehr gebräuchlichen Motive für Ausschmückung des mittleren Hauptkreises ist das eines an einer Anzahl von Punkten aufgehängten oder ausgespannten schirmförmigen Schutz- oder Sonnensegels. Dies ist eine Reminifzenz an das alte Velarium, und der leitende Gedanke, dadurch die in unseren Breiten eigentlich durch nichts gerechtfertigte und kaum erwünschte Fiktion wachzurufen, daß unter freiem Himmel gespielt werde (Fig. 164).

So naheliegend dieses Motiv und so leicht es mit mäfsigen Mitteln befriedigend auszuführen ist, so oft wurde es wiederholt, und so uninteressant ist es im Grunde genommen, und zwar deshalb, weil die zerstückelte Fläche keinen Anlaß und auch keine Möglichkeit bietet zu einer fesselnden dekorativen Komposition. Dabei kann kaum mehr geschehen, als die Flächen der einzelnen Sektoren des Schirmes mehr oder weniger stilgerecht mit Ornamenten, schwebenden Figuren und dergl. zu schmücken. Die zwischen den Aufhängepunkten sich bildenden Zwickel müssen in logischer Konfequenz des Grundgedankens als Durchblicke in die freie Luft behandelt werden.

Vereinzelt findet sich auch eine radförmige Einteilung der Kreisfläche (Fig. 165¹⁴⁰), eine Form, die in ihrer einfachsten Ausbildung wenig Vorzüge bietet und namentlich auch in Beziehung auf die Ausschmückung der Felder ihrer keilförmigen Gestalt wegen nicht ohne Schwierigkeiten ist.

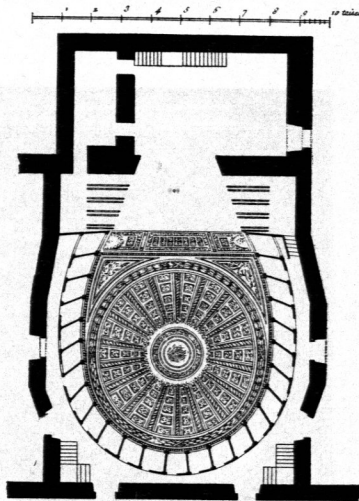
Eine ganz andere Auffassung läßt den mittleren Kreis — sei er flach oder leicht gewölbt — in der Tat als reich dekorierte Flachkuppel behandeln, mittels flacher plastischer oder plastisch gemalter Leisten in Frieße oder Kassetten teilen und die so gewonnenen einzelnen Felder durch figürliche Darstellungen oder durch Ornamente füllen.

Auf diesem Grundgedanken war die reiche und ganz eigenartige Komposition des Plafonds des Alten Dresdener Hoftheaters (Fig. 166¹⁴¹) aufgebaut. Der großen Beliebtheit wegen, deren dieser Plafond sich beim Dresdener Publikum erfreut hatte, wurde er in dem neuen Theater ziemlich genau wiederholt.

Auch im Plafond des Neuen Hofburgtheaters in Wien (Fig. 167 u. 168¹⁴²) ist der gleiche Grundgedanke der Komposition beibehalten; nur ist dieselbe durch gewisse Reminifzenzen an die Decke der Sixtinischen Kapelle noch weit reicher ausgebildet.

Außer diesem letztgenannten, in Dresden nicht auftretenden Motive zeigt der

Fig. 165.



Saaldecke im Theater *della Valle* zu Rom¹⁴⁰.

140) Fakf.-Repr. nach: DUMONT, a. a. O.

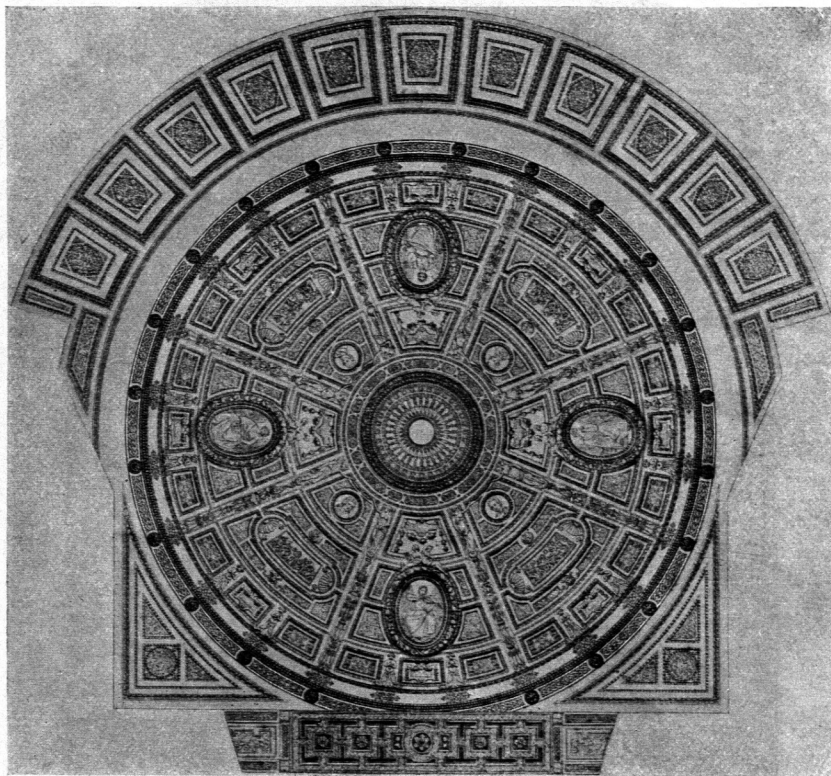
141) Fakf.-Repr. nach: SEMPER, a. a. O., Taf. 10.

142) Fakf.-Repr. nach: BAYER, a. a. O., S. 147.

Wiener Plafond in den offene Durchblicke darstellenden Bogenauschnitten noch ein anderes von besonderem Reichtum. In ihnen befinden sich Gruppen dramatischer Dichter, welche über eine Balustrade in den Zuschauerraum hinabblicken, gewissermaßen lebhaft an der Vorstellung Anteil nehmend.

In vielen älteren wie neueren Theatern — Neues Opernhaus zu Paris — ist die ganze mittlere Fläche des Plafonds ohne architektonische Einteilung oder Gliederung gelassen und mit einem großen Gemälde angefüllt, welches nicht in

Fig. 166.

Decke des Logenhauses im Alten Hoftheater zu Dresden¹⁴¹⁾.

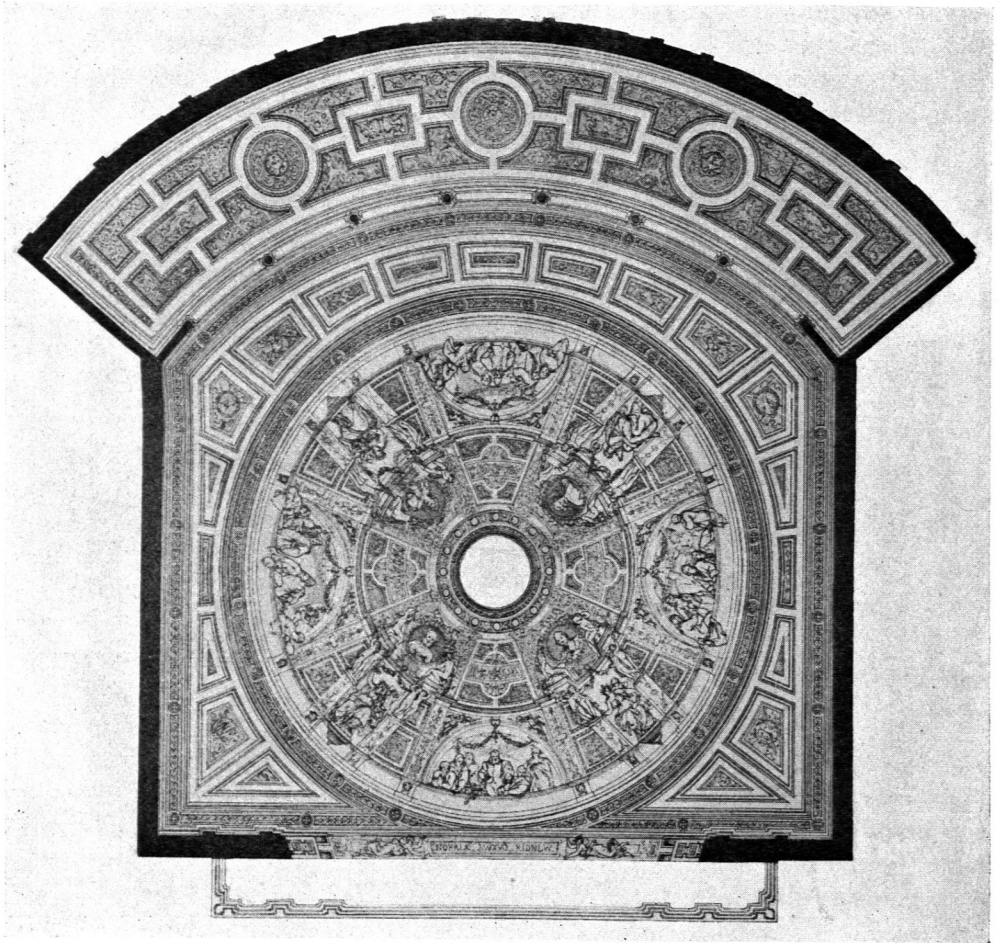
Arch.: Gottfried Semper.

Form eines an die Decke gehefteten Tafelbildes, sondern in eigens für den Standort geschaffener Komposition in kühnen Verkürzungen zahlreiche, im Aether sich bewegende, symbolische und allegorische Figuren und Gruppen vereinigt. Meistens sind diese Kompositionen umrahmt durch eine ebenfalls in Verkürzung — der sog. *Perspective curieuse* — gemalte Architektur, welche gewissermaßen den oberen Abschluss der Architektur des oben offenen Saales darstellt.

Unzweifelhaft ist diese Art der Dekorierung einer Decke eines großen Saales, sei es derjenige eines Theaters oder ein anderer, eine außerordentlich wirkungsvolle, und große Meister, wie *Tiepolo*, *Le Brun*, *Coypel* u. a., haben Großes in dieser Art geschaffen; doch darf sie nur da gewählt werden, wo die Mittel hinreichend

sind, um die Ausführung in die Hände eines Künstlers ersten Ranges legen zu können. Wo diese Mittel fehlen, da ist es geraten, sich einer anderen Dekorationsweise zu bedienen und sich lieber auf einfache architektonische Teilung und angemessene Ornamentik, etwa mit einzelnen figürlichen Motiven, zu beschränken. Die Abwesenheit einer großen allegorischen Deckenkomposition wird an sich niemals störend

Fig. 167.



Decke des Logenhauses im Neuen Hofburgtheater zu Wien.
Nach dem Originalentwurf in der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien¹⁴²⁾.

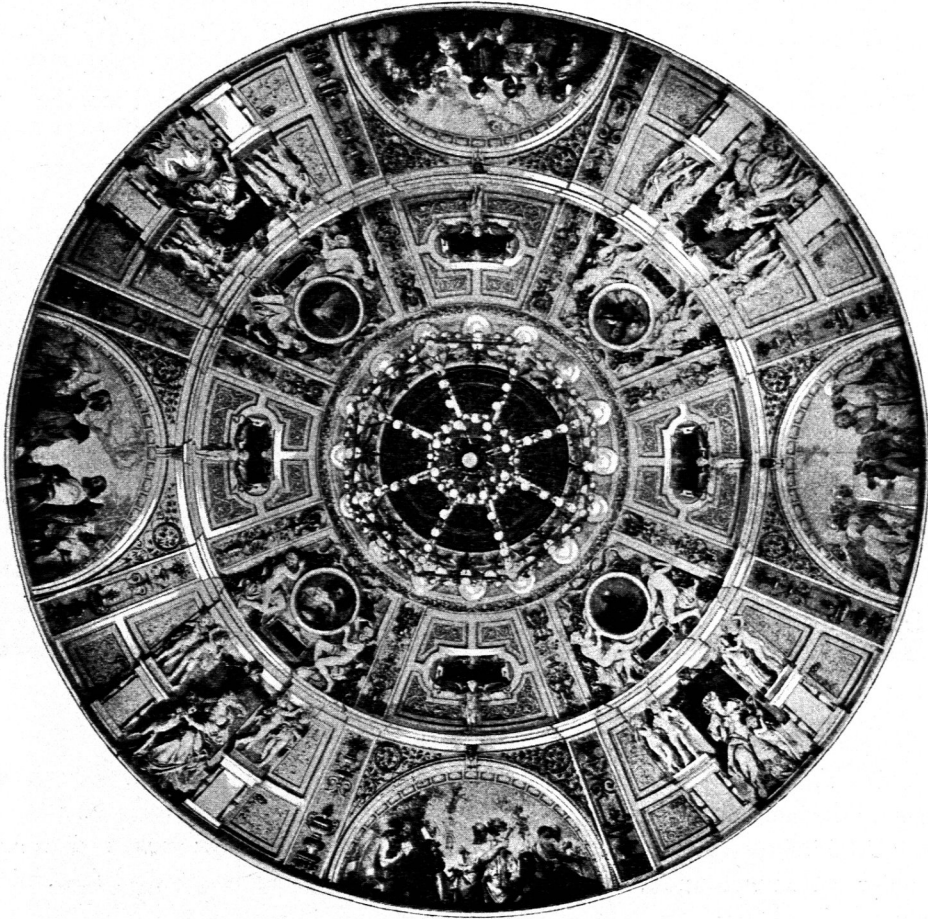
Arch.: *Senßer & Hasenauer.*

empfundener werden; ein allegorisches Gemälde aber aus der Hand eines Zimmermalers muß jedes künstlerische Gefühl verletzen. Es muß leider ausgesprochen werden, daß auf den Begriff »dekorativ« hin nur allzuviel in diesem Sinne gefunden wird.

Auch die neueren im Rokokostil gehaltenen Theater haben sich von einer regelmäßigen Teilung des Plafonds größtenteils freigemacht. In ihnen wird derselbe vielfach als ein durchgehendes, auf Bogenstellungen mit einschneidenden Kappen ruhendes flaches Gewölbe ausgebildet, welches nur nach der Längsachse eine sym-

metrische, nach der Querachse dagegen infolge Hineinziehens des oft sehr tiefen Proszeniums eine unsymmetrische Figur darstellt. Dieses Gewölbe wird meist mit leichten, von den Spitzen der einschneidenden Kappen ausgehenden Stuckornamenten überzogen und trägt in der Mitte einen kräftigen Rahmen für ein farbiges, dem Geschmacke der gewählten Stilperiode entsprechend, in starkem Verkürz komponiertes Bild, meist natürlich auch allegorischen Inhaltes (Fig. 169¹⁴³⁾ u. 170¹⁴⁴⁾.

Fig. 168.



Decke des Logenhauses im Neuen Hofburgtheater zu Wien.

Nach der Ausführung¹⁴²⁾.Arch.: *Semper & Hasenauer*.

Innerhalb der hier angeführten Hauptunterscheidungen gibt es unzählige verschiedene Lösungen, welche oft gewisse Eigentümlichkeiten der einen mit solchen einer anderen Art verbinden.

Nur wenige Plafonds dürfte es geben, welche in ihrer Umrissform genau dem Zuge der Umfassungsmauer entsprechen. Ein solches Beispiel ist dasjenige des von *Soufflot* 1753 erbauten Theaters von Lyon. Die Grundform des Logenhauses bildet eine durch das Proszenium abgesechnittene Ellipse, die sich ohne irgend eine Ver-

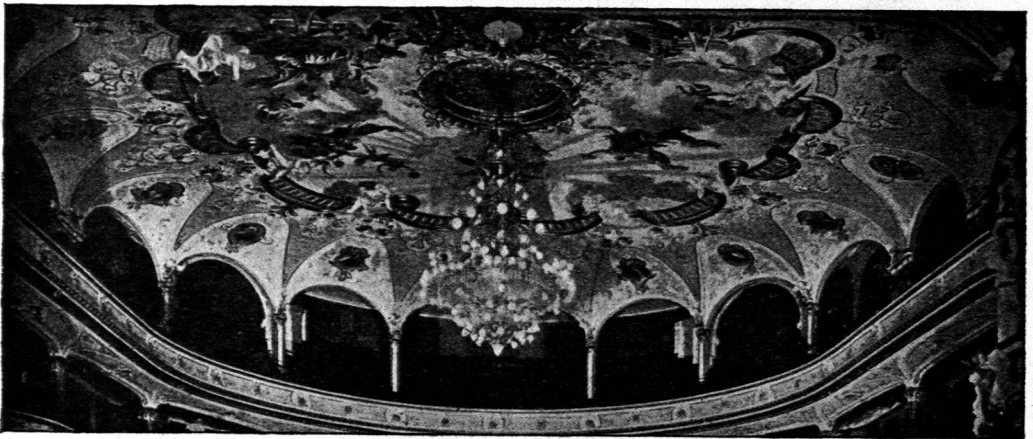
¹⁴³⁾ Fakf.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1898, S. 557.¹⁴⁴⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf. 1892, S. 421.

änderung im Plafond auspricht. Letzterer hat, wie Fig. 171¹⁴⁵⁾ zeigt, keine gröfsere oder charakteristische Einteilung; er ist vielmehr, dem Geschmacke der Zeit entsprechend, mittels Leisten und Rosetten in ziemlich kleinliche Panneaus zerlegt.

Ein zweites Beispiel gehört der allerneuesten Zeit an; dies ist der Plafond des Prinz Regenten-Theaters in München. Auch bei diesem wird die Fläche ohne weitere Vermittelung durch das auf der Umfassungsmauer aufliegende Gefims umrahmt und hat keinerlei Unterteilung, aufser einer Anzahl von senkrecht auf die Längsachse, also parallel der Bühnenöffnung laufenden Rippen, welche die Fläche in langgestreckte, querliegende Streifen oder Felder teilen, die mit tapetenartig sich wiederholenden gemalten Ornamenten gefüllt sind (siehe auch Fig. 156, S. 244).

Die Farbgebung des Plafonds sollte bei architektonischer Einteilung und Durchbildung desselben sich in der Stimmung derjenigen des Saales anschliessen;

Fig. 169.

Decke im Logenhaus des Neuen Hoftheaters zu Wiesbaden¹⁴³⁾.Arch.: *Fellner & Helmer.*

in solchen Fällen aber, wo eine große figurenreiche Komposition den ganzen Flächenraum einnimmt, würde es richtiger sein, wenn dieselbe, wenigstens in den mit der Architektur in Berührung kommenden Teilen, kräftiger neben den feinen Tönen der letzteren stände, weil sonst die Gesamtwirkung leicht eine fade, nichtsagende werden könnte.

Das gleiche gilt in noch höherem Masse für die in letzter Linie erwähnten Gemälde in den im Rokokogeschmacke, fast immer nur in Weiss und Gold gehaltenen Decken, in denen stark farbig wirkende Punkte von besonderer dekorativer Bedeutung sind. Auch zeigen die aus dieser Zeit uns noch erhaltenen, unter annähernd denselben oder doch ähnlichen dekorativen Aufgaben entstandenen derartigen Bilder alle eine sehr kräftige Stimmung in heller Umgebung.

5) Beleuchtung.

Das milde Klima, welches die Theater unbedeckt zu lassen gestattete, in Verbindung mit dem Brauch, die Schaustellungen am Tage zu geben, machte für die Theater der griechischen und römischen antiken Welt wie auch für diejenigen der

181.
Notwendigkeit
der
künstlichen
Beleuchtung.

¹⁴⁵⁾ Nach: DUMONT, a. a. O.

Renaissance eine künstliche Beleuchtung überflüssig. Unser Klima dagegen, wie auch der Umstand, daß jetzt die Aufführungen auf die Abend- und Nachtstunden verlegt werden, machten bedeckte Räume und künstliche Beleuchtung zur Notwendigkeit.

Fig. 170.



Theater »Unter den Linden« zu Berlin¹⁴⁴).

Arch.: *Fellner & Helmer.*

Da Tageslicht und künstlich erzeugtes gleichzeitig angewendet unseren Gesichtsfinn, besonders in der Erscheinung der Farben, stören, so ist bei unseren Theatern eine derartige gleichzeitige Verwendung gänzlich ausgeschlossen und mithin selbst zu

Zeiten, wo für die Anschauung der szenischen Produktion die Tageshelle noch ausreichend fein könnte, die künstliche Beleuchtung unerlässlich:

182.
Geschicht-
liches.

Wenngleich die Frage, welche Beleuchtungsart in Theatern die vorteilhafteste und empfehlenswerteste sei, durch die Vorschrift der Bauverordnung (§ 25) zunächst abgefnitten und die elektrische wenigstens bei Neuanlagen für alle größeren Theater in Deutschland bestimmt vorgeschrieben ist, so dürfte an dieser Stelle ein ganz kurzer historischer Rückblick doch wohl am Platze sein.

Die erste Aufführung, welche in Paris bei künstlicher Beleuchtung stattfand, war die der »Sylvie« im Jahre 1620, also im Anfange der Regierung Ludwig XIII., in der *Comédie française*. Bei dieser Gelegenheit ward die Bühne mittels Talglichter auf eisernen an den Dekorationen befestigten Wandarmen beleuchtet. Da aber bei diesem primitiven Beleuchtungsverfahren der Schauspieler im besten Falle nur von der Seite beleuchtet wurde, so sah man sich veranlaßt, vor dem Vorhange Kronleuchter anzubringen. Diese waren in einfachster Weise durch gekreuzte Latten hergestellt und aufgehängt; auf jedem dieser Leuchter befanden sich 4 bis 8 Lichter. Beim Anzünden oder wenn ein Putzen des Lichtes sich notwendig machte, wurden die Leuchter durch die angestellten Lichtputzer, die zugleich Feuerwehrdienste verfahren, herabgelassen, die Lichter geputzt und dann wieder in die vorige Stellung hinaufgezogen.

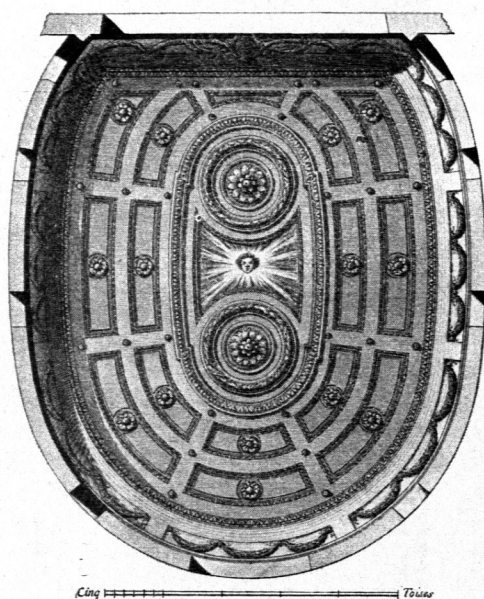
Später machte man den Versuch, auf dem Podium der Bühne zunächst dem Zuschauerraume, also an der Stelle der späteren sog. Fuhrampen, ovale, mit Talg und Docht versehene Näpfe oder Kästchen aufzustellen. Der geschmolzene Talg verbreitete aber im Theater einen unerträglichen Geruch, weshalb dieser Versuch bald aufgegeben wurde.

Während der Regentschaft *Philipp's von Orléans* im Jahre 1719 gestattete man sich den Luxus, in der Oper die Talglichter durch Wachskerzen zu ersetzen. Dies geschah zum ersten Male in einer Vorstellung am 10. April des genannten Jahres. Bis zum Jahre 1786, in welchem der Genfer Chemiker *Argand* die Lampe mit doppeltem Luftzuge und Glaszylinder erfand, bestand für Theater keine andere Beleuchtungsart als diese mittels Kerzen, meist Talg-, in seltenen Fällen besonderen Aufwandes Wachskerzen.

Diese neue Lampe wurde während des Sommers 1786 in der Pariser Oper eingeführt und sie beherrschte von diesem Zeitpunkte an die Theaterbeleuchtung bis 1822.

Das *Théâtre Lyrique* in Paris war das erste, welches, und zwar am 6. Februar 1822, in der Aufführung von »Saladin oder die Wunderlampe« in einem neu erfundenen

Fig. 171.



Decke des Logenhauses im Theater zu Lyon¹⁴⁵).

Arch.: Soufflot.

denen Gaslichte erglänzte; das zur Beleuchtung verwendete Gas war aus Oelfamen hergestellt.

Auch das in demselben Jahre 1822 mit Gas beleuchtete *Covent Garden*-Theater, ebenso wie das Opernhaus in London bediente sich zuerst des Oelgases; das Opernhaus erhielt 1845 Kohlegasbeleuchtung.

Das Königl. Hoftheater in Dresden war das erste Theater auf dem Kontinent, welches mit Steinkohlengas beleuchtet wurde; 1847 wurde auch an den königlichen Theatern in Berlin das Oelgas durch Steinkohlengas verdrängt. Ende des Jahres 1853 wurde das Königl. Hof- und Nationaltheater in München und 1856 das Großherzogl. Hoftheater in Darmstadt mit Gaseinrichtung versehen; von da an folgten im Laufe weniger Jahre fast alle Theater.

In unseren heutigen Begriffen ist der Gedanke an einen Theateraal so unbedingt und untrennbar mit demjenigen an eine glänzende Lichtfülle verbunden, daß wir uns kaum auszumalen vermögen, wie eine Theatervorstellung jener Zeiten mit ihren primitiven Beleuchtungsmitteln möglich fein und einer vornehmen, anspruchsvollen, an den größten, sprichwörtlich gewordenen Luxus gewöhnten Gesellschaft nicht allein vollste Befriedigung gewähren, sondern sie wahrscheinlich mit demselben Bewußtsein erfüllen konnte, welches der heutige Besucher eines im vollsten Glanze des elektrischen Lichtes strahlenden Theaterfaales empfindet.

Es fehlen hinreichend genaue Angaben darüber, wie die Beleuchtung eines Theaterfaales mit jenen ganz primitiven Einrichtungen, die hier an erster Stelle Erwähnung gefunden hatten, sich gestaltet haben mag. Im großen *Teatro farnese* zu Parma waren bekanntlich an der Brüstung der Sitzreihen Genien als Träger von Fackeln angebracht, welche mehr zum festlichen Eindruck des Saales als zur Bequemlichkeit der dort Sitzenden beigetragen haben mögen.

Später, nach Einführung der Wachskerzen und gar der Oellampen, wurde in größeren Theatern ein glänzender Eindruck dadurch erreicht, daß außer einem großen Kronleuchter in der Mitte der Saaldecke rings um den Saal über dem obersten Range eine Reihe von kleineren Kronleuchtern angebracht waren. Der Saal der Oper von Versailles gibt ein Beispiel eines solchen reizvollen Arrangements (Fig. 172¹⁴⁶); der von *Percier* und *Fontaine* in den Tuileries für *Napoleon I.* eingerichtete Theateraal hatte dieselbe Anordnung der Beleuchtung¹⁴⁷.

Die zweckmäßigste und jedenfalls die dekorativste Beleuchtungsart eines Auditoriums wird immer diejenige durch einen Kronleuchter mit hinreichender Flammenzahl in der Mitte der Saaldecke bleiben, schon um deswillen, weil ein künstlerisch durchgebildeter Kronleuchter an und für sich ein in hohem Grade dekoratives Element bildet.

Die Beleuchtung durch die Saaldecke, wie sie in einigen Theatern versucht worden ist, erfordert, da die Lichtwirkung mit dem Quadrate der Entfernung abnimmt, einen sehr erheblich viel größeren Aufwand von Licht. Dies umsomehr, als die hinter der Fläche der Decke liegenden Lichtquellen im Interesse einer künstlerischen Behandlung derselben durch geschliffene oder bunte Gläser verdeckt werden müssen, die ihrerseits wieder einen großen Teil der Lichtstärke absorbieren. Eine solche in der Fläche der Decke liegende Beleuchtung hat aber noch den weiteren großen Mifsstand, daß dem durch diese Lichtpunkte geblendeten Auge

183.
Kronleuchter.

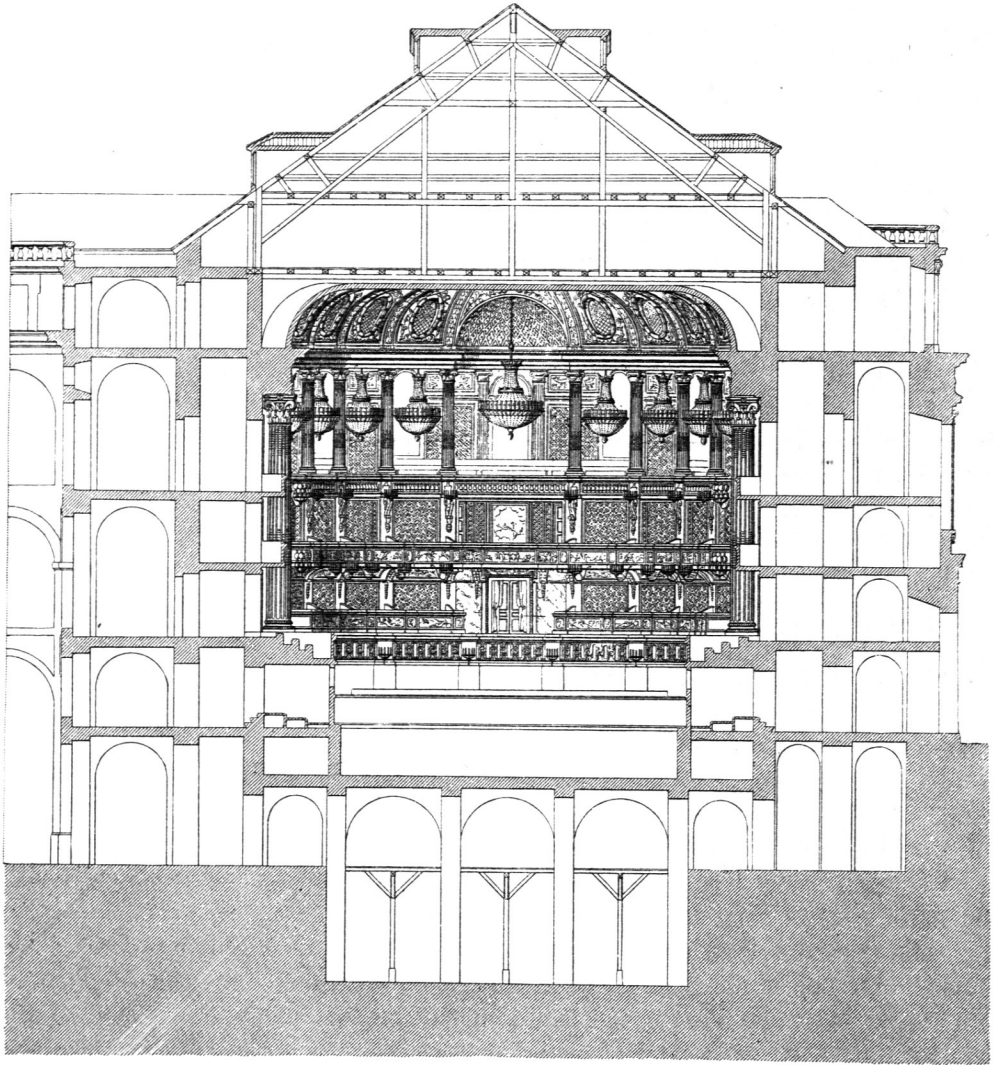
184.
Beleuchtung
durch
die Decke.

146) Fakf.-Repr. nach: CONTANT, a. a. O., Taf. 12.

147) Siehe: BAPST, a. a. O., S. 521 — ferner Fig. 13, S. 32.

alle daneben liegenden Flächen der Saaldecke schwarz erscheinen müssen, ein Uebelstand, der übrigens auch mehr oder weniger mit den ebenfalls in der Fläche liegenden fog. Sonnenbrennern verbunden ist, während er bei den in einer gewissen

Fig. 172.



Opérahaus zu Versailles.

Querchnitt 146).

Arch.: Gabriel.

Entfernung unter der Saaldecke hängenden und dieselbe von unten beleuchtenden Kronleuchtern ausgeschlossen bleibt.

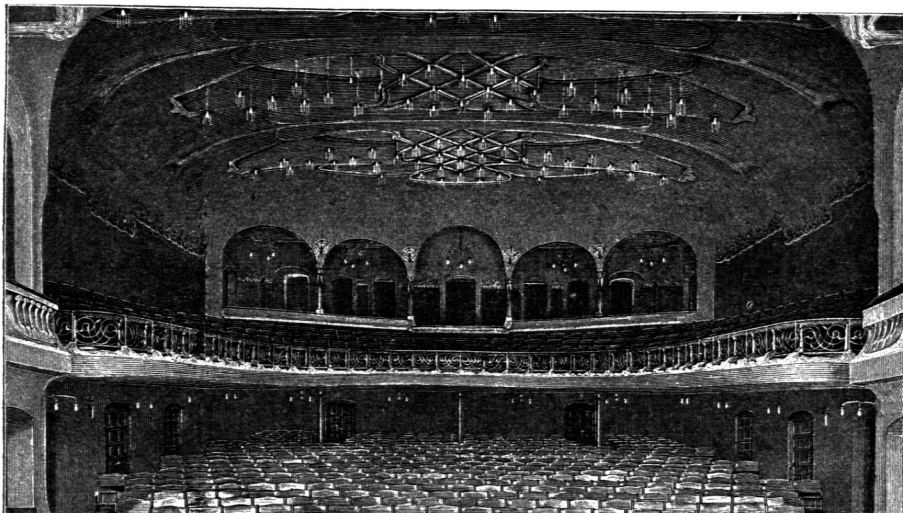
Eine dritte Möglichkeit einer Verteilung des Lichtes über den Saal und Erzielung einer glänzenden Wirkung bietet sich im Anbringen von Armleuchtern an der Außenseite der Brüstungen der Logenränge. Diese Anordnung hat unfreilich eine sehr festliche Erscheinung des Saales zur Folge, verbindet aber damit, nament-

185.
Armlencher
an den
Rang-
brüstungen.

lich bei Gasbeleuchtung, den großen Uebelstand, daß die Hitze der Flammen den Besuchern der Ränge sehr lästig werden muß, sobald sie sich gelegentlich über die Brüstung vorbeugen wollen. Außerdem erzeugt diese Hitze eine zitternde Bewegung der Luft, welche für das gute und deutliche Sehen ein großes Hindernis bildet.

Diese Wandleuchter konnten deshalb fast in allen Theatern nur bei festlichen Gelegenheiten benutzt werden, wenn es darauf ankam, eine möglichst glänzende Beleuchtung des Saales zu erzielen; sie führen infolgedessen überhaupt den Namen »Festbeleuchtung«. (Siehe Fig. 172.)

Fig. 173.



Decke des Zuschauerraumes im Neuen Schauspielhaus zu München¹⁴⁸⁾.

Arch.: Heilmann & Littmann und Riemerschmid.

In nahezu sämtlichen Theatern von einiger Bedeutung ist jetzt die elektrische Beleuchtung eingeführt. Diese bietet nicht nur infolge ihrer allen früheren Beleuchtungsarten so weit überlegenen Lichtstärke für Erreichung der Bühneneffekte, sondern auch der Einfachheit ihrer Entzündung oder Ausschaltung und ihrer geringen Wärmeentwicklung wegen für die Ausstattung des Zuschauerraumes die überraschendsten Hilfsmittel.

186.
Elektrische
Beleuchtung
und
Zerstreung
der
Lichtquellen.

In neueren Theatern, so namentlich im Prinz Regenten-Theater zu München ist man deshalb vom Anbringen eines großen mittleren Kronleuchters wieder abgegangen. Die Architekten haben sich dabei dem früheren Verfahren wieder zugewandt, die Saaldecke mit einem Kranze von kleineren Kronleuchtern zu umgeben und über seine Fläche selbst eine Anzahl leuchtender Punkte in Form herabhängender, facetierter Schalen auszutreiben. (Siehe Fig. 156, S. 244.)

Im Neuen Schauspielhaus in München hat *Riemerschmid* gleichfalls auf einen mittleren Kronleuchter verzichtet und statt seiner eine Anzahl von Glühlampen über den Plafond verteilt (Fig. 173¹⁴⁸⁾).

Nur der Einführung der elektrischen Beleuchtung ist die Möglichkeit einer solchen Auflösung der zentralen Lichtquelle in eine ganze Anzahl überallhin verteilter zu verdanken.

¹⁴⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: Ueber Land und Meer 1901, Nr. 33.

Die frühere Notwendigkeit, entweder jede einzelne Flamme im Saale unmittelbar anzuzünden und die damit verbundene Unbequemlichkeit und Unsicherheit, oder die Gefahr, welche selbst noch mit einer Zündung durch überspringende elektrische Funken verbunden war, konnten den Gedanken an eine solche Zerftreuung der Flammen oder an eine Ausnutzung dieses so reichen dekorativen Hilfsmittels nicht autkommen lassen.

Auch der Durchführung einer fog. Festbeleuchtung stehen mit Hilfe der elektrischen Beleuchtung keinerlei Schwierigkeiten mehr im Wege; denn die Mängel, welche derselben bei Kerzen- oder Gasbeleuchtung anhafteten, sind beseitigt; die Beleuchtungskörper können jetzt fogar an Stellen angebracht werden, welche früher der Gefahr einer Entzündung wegen als ganz ausgeschlossen betrachtet werden mußten.

187.
Neuzeitliche
Einrichtungen.

In einer Theatervorstellung der Neuzeit erscheint der schnelle, plötzliche Wechsel der Effekte, das allmähliche Anwachsen oder Dämpfen der Intensität des Lichtes als etwas Selbstverständliches, mit dem Ganzen untrennbar Verbundenes. Und doch waren solche Effekte oder solcher Wechsel der Lichtstärke ganz unmöglich und deshalb unbekannt so lange, als die zur Verfügung stehenden Beleuchtungsmittel eine besondere Behandlung einer jeden einzelnen Flamme durch Menschenhand forderten, wie dies der Fall sein mußte, als noch Kerzen oder Oellampen die Theaterbeleuchtung bildeten. Das einzige, was bei diesen Einrichtungen an Effekten erreicht werden konnte, war eine Färbung oder Dämpfung des Lichtes durch Vorschieben von Blenden, Schirmen oder gefärbten Gläsern oder auch durch Verfenken der fog. Rampenbeleuchtung oder Emporziehen des Kronleuchters. Es liegt aber auf der Hand, wie umständliche Vorrichtungen zur Erreichung selbst dieser bescheidenen Veränderungen notwendig waren, Vorrichtungen die aber immerhin schon einen sehr großen Fortschritt der Theatertechnik darstellten.

Die außerordentliche Bedeutung der Gas- und namentlich der elektrischen Beleuchtung ist deshalb nicht allein in der Ueberlegenheit der Lichtfülle, sondern auch in dem Umfande zu erkennen, daß bei beiden alle Veränderungen der Beleuchtungswirkung von einem einzigen Punkte aus und von einem Manne bewirkt werden können und mit absoluter Gleichzeitigkeit und Gleichmäßigkeit über den ganzen Raum zur Geltung kommen. Dies geschieht mit Hilfe von außerordentlich ingenios erdachten Vorrichtungen, den fog. Regulierungsapparaten, welche ihren Platz auf der Bühne zunächst dem Profzenium, an einer Stelle erhalten, von wo aus erstere sowohl wie auch der Zuschauerraum gleichmäßig übersehen werden können. Der Beleuchtungsinspektor, in dessen Hand die Bedienung des Apparates liegt, kann von da aus, je nachdem der Gang der Vorstellung es notwendig macht, mit einem Griffe dem einen wie dem anderen Raume das ihm gerade zukommende Maß von Licht zuteilen.

Die Einführung der elektrischen Beleuchtung ist namentlich für die *Wagner'schen* Opern von eminentester Bedeutung. Ohne sie würde z. B. auch die absolute Verfinsternung, wie sie im Sinne *Wagner's* in seinen Opern jetzt durchgeführt wird und wie sie leider, oft genug aus Erfparnisgründen, zu einem sehr verbreiteten Verfahren geworden ist, ganz unmöglich sein; denn selbst noch die Gasbeleuchtung konnte wohl auf ein Mindestmaß heruntergesetzt, nie aber ganz ausgedreht werden, so daß sie also stets doch noch einen Schimmer von Licht übrig liefs. Ueber den mit dieser absoluten Verdunkelung neuerdings getriebenen und dem Zwecke eines

Theaterfaales widersprechenden Mißbrauch ist schon vielfach geschrieben worden, wie auch noch neuerdings eine französische Zeitung sich darüber in ablehnendem, aber durchaus gerechtfertigtem und zutreffendem Sinne aussprach.

8. Kapitel.

B ü h n e n h a u s .

a) Bühne.

1) Allgemeines.

Das sog. Hinter- oder Bühnenhaus umfaßt sowohl die eigentliche Bühne selbst mit ihren unmittelbaren Zugehörigkeiten, wie auch die für ihren Betrieb im weiteren Sinne erforderlichen Räume und Einrichtungen.

188.
Hauptteile.

Hier möge zunächst erstere, d. h. die Bühne selbst, in Betracht gezogen werden. Sie besteht aus:

- 1) dem Podium,
- 2) der Untermaſchinerie,
- 3) der Obermaſchinerie.

Diese drei Teile sind ihrem Wesen nach so innig miteinander verbunden, daß eine Besprechung des einen derselben zugleich diejenige der anderen einschließen muß.

Mit der Vervollkommnung der Dampfmaſchine und des zu Anfang des XIX. Jahrhunderts in der gesamten Industrie dadurch herbeigeführten mächtigen Umschwunges ging das umfassendste Herbeiziehen des Metalles, namentlich des Eisens, für Konstruktionszwecke Hand in Hand. Während alle Gebiete der Technik an dieser großartigen Entwicklung teilnahmen, blieb die Bühnentechnik allein fast unberührt davon. Mit merkwürdiger Zähigkeit hielt sie fest an ihren alten Traditionen, und noch vor wenigen Jahrzehnten entstanden Bühneneinrichtungen, welche von denjenigen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sich nur wenig unterschieden. Dabei muß allerdings zugegeben werden, daß zu jener Zeit die Bühnentechnik schon auf eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit gelangt war.

189.
Ueberblick.

Die Leistungen der von den *Galli Bibiena*, *Servandoni* u. a. eingerichteten Bühnen müssen den auf uns gekommenen Beschreibungen und bildlichen Darstellungen zufolge, selbst mit dem Maßstabe unserer heutigen Anforderungen gemessen, sehr bedeutende gewesen sein. Auch ist nicht zu verkennen, daß nahezu alle hauptsächlichen Elemente einer neuzeitlichen Bühne in jenen älteren schon gegeben waren.

Dem großen Kreise der Beteiligten und Interessierten erschien das Erreichte als die höchste Stufe des Erreichbaren. So konnten die alten Einrichtungen fast unverändert sich bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts erhalten, weil sie den Ansprüchen des Publikums, der Autoren und der Bühnenleiter genügten; eine Veranlassung, nach einer Vervollkommnung zu streben, wurde bei den maßgebenden Personen nicht empfunden.

Jedem technisch Gebildeten mußte aber bei eingehender Besichtigung einer Bühne, ganz abgesehen von der eminenten Feuergefährlichkeit derselben, doch auffallen, wie primitiv die dem Theatermaſchinisten zur Verfügung stehenden Hilfsmittel seien und wie eine Reihe von Errungenschaften der Maſchinenteknik spurlos an